

2/1954

# Akzente

ZEITSCHRIFT  
FÜR  
DICHTUNG

CARL HANSER VERLAG MÜNCHEN

## AKZENTE

*herausgegeben von Walter Höllerer und Haris Bender*

HEFT 2 · APRIL 1954

GEORG TRAKL · Im Dunkel .....	101
ROLF SCHROERS, Bergen · Leib und Seele .....	102
WILHELM LEHMANN, Klein-Wittensee · Drei Gedichte .....	111
ERNST PENZOLDT, München · Squirrel · Zwei Szenen .....	114
HERMANN HESSE, Montagnola · Die Dohle .....	121
GEORG BRITTING, München · Vier Gedichte .....	128
WERNER KRAFT, Jerusalem · Das Dunkel des Gedichts .....	132
HERMANN KASACK, Stuttgart · Aus dem Chinesischen Bilderbuch	141
Zur Dichtung Bertolt Brechts	
FRIEDRICH PODSZUS, Frankfurt · Das Ärgernis Brecht .....	143
WALTER BENJAMIN (aus dem Nachlaß) · Zu »Taoteking« .....	149
HELMUT OLLES, Frankfurt · Von der Anstrengung der Satire .	154
WALTER BENJAMIN (aus dem Nachlaß) · Was ist das epische Theater? .....	163
KLAUS NONNENMANN, Frankfurt · Herr Roquêt geht schlafen ..	171
PAUL CELAN, Paris · Assisi .....	174
ALEXANDER XAVER GWERDER (aus dem Nachlaß) · Manchmal vergehen die Augen .....	175
DIETER WYSS, Heidelberg · Gestern .....	176
KUNO RAEBER, Tübingen · Der Gang .....	177
HORST LANGE, München · Georg Heym · Bildnisse eines Dichters ..	180
EMIL STAIGER, Zürich · Zu einem Gedicht C. F. Meyers .....	188
Anmerkungen .....	196

★

ES schweigt die Seele den blauen Frühling.  
Unter feuchtem Abendgezweig  
Sank in Schauern die Stirne den Liebenden.

O das grünende Kreuz. In dunklem Gespräch  
Erkannten sich Mann und Weib.  
An kahler Mauer  
Wandelt mit seinen Gestirnen der Einsame.

Über die mondbeglänzten Wege des Walds  
Sank die Wildnis  
Vergessener Jagden; Blick der Bläue  
Aus verfallenem Felsen bricht.

GEWISS haben Sie schon von der Hygiene gehört:« Der Arzt machte eine unbestimmte Handbewegung, sowohl von links nach rechts als auch von oben nach unten, beides zugleich, und zog die Stirnhaut an der Nasenwurzel zusammen. Ich nickte, ohne ihn aus den Augen zu lassen.

»Hygiene«, antwortete ich.

»Sie ist in der modernen Krankenpflege von äußerster Wichtigkeit«, fuhr der Arzt fort. »Sehen Sie, der Kranke ist, eben durch seine Krankheit, besonders gefährdet. Manches, was dem gesunden Menschen bekömmlich, ja förderlich ist, würde ihm zum Schaden gereichen, wie ja selbst die Speisen, die wir ihm zuführen, nach einer erprobten und eigentümlichen Diät zusammengestellt werden.«

»Aber seine Phantasie?« warf ich ein.

Er stutzte einen Augenblick, zog die Oberlippe zwischen die Zähne, murmelte lautlos, dann lachte er ein wenig.

»Gewiß, Herr van Brock! Auch das! Die Einförmigkeit beruhigt. Wände, Betten, selbst die Schwestern gehören zum Instrumentarium. Wir arbeiten noch daran. Es gibt gedankenvolle Theorien der Psychologen und der Psychosomatiker zu diesem Thema.«

»Da sind also noch Schwierigkeiten?«

»Immer die gleichen!«, er lächelte einverständlich. »Ihnen brauche ich nichts vorzumachen, Sie sind ein freier Geist. Die Formen mischen sich noch. Zumal die christlichen Schwestern sind zäh und bestehen auf dem veralteten Kult der Gebete; sogern auch diese sich der neuen Gesetze bedienen – freilich nicht so sehr aus tieferer Einsicht und Überzeugung als vielmehr aus einem Hang zu schikanösen Herrschaftsmitteln. Sie verstehen, es ist menschlich, aber es bringt uns doch manchmal in schlechten Ruf.«

Der Arzt unterschätzte mich offenbar, jedenfalls mutete er mir zu, auf den altmodischen Trick der Unterschiebung hereinzufallen, was doch ein primitives, auf meine Eitelkeit abgestelltes Manöver war. In Wirklichkeit hielt dieser Mann mich durchaus nicht für einen freien Geist. Er tastete mich nicht einmal ab, er machte es sich nur bequem – wie gesagt, er unterschätzte mich. Das konnte nur von Vorteil sein.



Eine Weile klagte ich über das schikanöse Betragen von Schwestern, brachte kleine Anekdoten bei, wie sie unter den Leuten im Schwange sind und wie sie tagtäglich ziemlich unterschiedslos neu aufkommen.

»Aber man muß anerkennen, die Schwestern opfern sich auf in ihrem Dienst. Sie leisten eine ungeheure Arbeit, dulden die Launen ihrer empfindlichen Pfleglinge und haben doch nur wenig Lohn davon.«

Das Lachen des Arztes, der mich unterbrach, klang häßlich, ja, sogar niederträchtig. Er knipste mit Daumen und Mittelfinger der rechten Hand. Selbst in seine Worte klang das Lachen noch ein: »Ich bin unverheiratet, wissen Sie. Oh! Diese milden Katzen stellen einem nach, die Augen aufgerissen wie Fallen, der Mund zitternd vor Dienstfertigkeit, der ganze Körper auf dem Sprung vor einem kleinen Wink, selbst die trockensten noch, die Pferdegesichtigen.«

Er schüttelte sich vor Lachen und kostete Triumphe aus, die ihm seine Erinnerung bewahrte. Wenn er wirklich ein moderner Priester war – jetzt hatte er wenig von einem solchen; oder sollte sich in der neuen Sphäre auch der Begriff von der Würde verschoben haben? Ging die Verwandlung bis in solche Nuancen? Hatte der kultische Umgang mit der Nacktheit sich hier einer altmodischen Täuschung entledigt, damit der Verstand kühl wie das Chirurgenmesser operieren konnte? Ich fürchtete, er könne auf meinen Gesichtszügen die Entrüstung ablesen, die mich erhitzte, und suchte, mich zu fassen.

»Aber, wenn das so ist«, sagte ich gezwungen, »welche ungezügelter Träume mögen zwischen diesen Wänden ausgebrütet werden, mögen übergreifen auf die hingestreckten Leidenden, wie werden die Körper und Lippen nacheinander lechzen!«

»Sie haben gewiß bemerkt, daß wir streng auf die weiße Farbe halten? Natürlich können wir die Blumen nicht verbieten, aber selbst deren oft grelle Farben werden in dieser Umgebung neutralisiert.«

»Sie meinen, das Licht kann sich nicht entfalten? Bleibt stofflos?«

»Gehen Sie ruhig noch weiter. Der Krankenhausaufenthalt bleicht die Gesichtshaut, auch bei den Schwestern, die zum Gelblichen tendieren. Wir gestatten nicht, daß sie sich in der Anstalt schminken. Doch damit nicht genug; denken Sie an die zahlreichen Geräte mit unsichtbaren Strahlungen, die wir benutzen – die Röntgen- oder Kurzwellenapparate. Das ist ein beachtliches Gegengewicht.«

»Aber das Blut? Wie bewältigen Sie den Anblick des Blutes?«

»Sie berühren damit eine sakramentale Frage.«

Er schwieg, und ich zweifelte, ob er sich zu genaueren Äußerungen würde hinreißen lassen. Zugleich erregte mich die Vorstellung von brennendem Rot, das sich wie aus unerschöpflichen Quellen ins Weiße ergoß, dieses durchtränkend, durchwuchernd, sättigend. Meine Hände wurden unruhig. Um mich zu beschäftigen und zugleich zu verbergen, zündete ich eine Zigarette an, holte den Rauch mit tiefen Atemzügen in die Lunge. Der Arzt hatte die Arme über der Brust verschränkt. Starke, schwarze Haare bedeckten seine Handrücken.

»Gewiß, das Blut ist eine Orgie«, sagte er plötzlich, und ich begriff trotz des undurchsichtigen Wortlauts dieser Bemerkung. »In den Operationssälen bedürfen wir eines hochentwickelten Instrumentariums und, nun ja, eines ausgeklügelten Rituals, um damit fertig zu werden. Freilich erhöht das zugleich den Genuß. Sie werden wissen, daß wir mit Masken und sterilen Handschuhen arbeiten, man hat das draußen ja schon in Filmen gezeigt. Auch wird der Patient durch Betäubungsmittel ausgeschaltet. Es herrscht völlige Stille, oft stundenlang, nur durch eine geflüsterte Signalsprache unterbrochen, in der sich die Sensation des Vorganges zur akustischen Empfindung steigert. Dennoch«, nun sprach der Arzt fast unhörbar leise, »dennoch gehört es zu den Regeln, den Blutverlust nach Möglichkeit zu vermeiden. Jeder auftretende Tropfen wird sozusagen augenblicks entfernt.«

»Von einer Schwester?«

»Ja, eine Operationsschwester steht mit dem Tupfer bereit. Es gehört zu den Seltenheiten, daß ein Patient heute verblutet. Meist geschieht das, so überhaupt, später in den Krankensälen, wenn sich einer die Verbände von gefährlichen Wunden reißt. Aber wo fehlten solche Sünder aus Schamlosigkeit?«

Ich schenkte dem Arzt das Lächeln, das er erwartete.

»Nach derlei Vorfällen haben wir gewisse Schwierigkeiten mit Schwestern, die sich des eigenen Blutes erinnern. Ihr Lachen klingt verändert, die Hüften drehen sich beim Schritt; aber das brauche ich wohl im einzelnen nicht zu beschreiben.«

Ich schüttelte den Kopf, ärgerlich, weil er das Gespräch immer wieder auf die Schwestern zurückführte.

»Lassen wir das«, äußerte ich; aber ich hatte blinkende Instrumente in stumpfen Gummihandschuhen vor Augen, wie sie zwischen weißen Tüchern in den Leib eines Kranken einschnitten. »Die Hygiene ist also eine Form von Andacht, die die Dämonen vertreibt. Sie reicht von der Tür des Krankenhauses bis zur Spitze des Skalpells, wo dann die gewonnene Energie in die Aktion verformt wird.«

»Nicht schlecht. Andacht war seit je ein bedeutender Akkumulator. Dennoch ist Ihre Übersetzung zu einfach, eben weil sie nur eine Übersetzung ist. Es handelt sich ja bei uns um einen Heilvorgang, und ich erwähnte schon, daß dem sozusagen Gesunden Bakterien – um nur bei diesen zu bleiben – durchaus bekömmlich und zuträglich sein können.«

»Auch unter der alten Vorstellung vom Glauben barg sich ein Heilvorgang, nur daß er über das Jenseits führte, über das Blut Christi, und daß vom Jenseits her jeder als krank gelten mußte.«

»Außer den Kindern!« warf der Arzt ein, seine Chance wahrend. »Wir haben auch Kinderstationen – ja, wenn Sie an unser Entbindungsheim denken, in dem viel Blut fließt, wir haben die Kinder von Anfang an.«

»Aber nicht alle Menschen sind krank!«

»Einbildung! Sie wissen so gut wie ich, daß das eine Sache der Aufklärung ist, Missionsarbeit. Wir komplettieren uns. Sie können lange suchen nach einem leeren Bett, und die laufenden Bauvorhaben reichen nicht aus. Zugleich organisieren sich die Kranken zu immer regelmäßigeren Beitragsvereinen. Wollen wir uns bei den Äußerlichkeiten aufhalten?«

»Bei der Symptomatik!« verbesserte ich hartnäckig, und meine Stimme wurde etwas zu laut.

»Wie Sie wollen, Herr van Brock«, parierte der Arzt. »Sie halten sich für gesund?«

»Nein«, mußte ich bekennen.

Er lächelte.

»Ich weiß nicht, ob Sie unser Gegner sind. Aber vielleicht sind Sie wirklich abergläubisch. Vielleicht auch nur ein Liebhaber derber Szenen: eine innig jammernde Familie am Krankenlager, Besuch des vielbeschäftigten Pastors, zerwühltes Bett im muffigen, halbdunklen Raum und der Körper im Kampf mit dem Widersacher. Wenn Sie



Kinder haben, so schicken Sie sie bei Mondschein ins Feld zum Kräuttersammeln, und im übrigen haben Sie Gottvertrauen: ER wirds gut machen!«

»Auch bei Ihnen sind Kapellen!«

»Sie wissen, wozu? So ersparen Sie mir ein hartes Wort, das Ihren Ohren ungehörig klingen mag. Zumal uns unser Weg sogleich zur Hauskapelle führen wird, genauer gesagt, bis zur Kapellentür.«

Ich erschrak und wehrte von mir ab, was ich plötzlich wußte, daß sie, die ich besuchen wollte, daß sie – oh! noch nicht, noch nicht! Der Arzt sah an mir vorbei.

»Ich will Ihnen entgegenkommen«, fuhr er fort. »Es ist, wie ich meine, nicht der Augenblick weder zu Streit noch zu ausführlichem Disput. Immer fühlen sich die Angehörigen schuldig bei einer Einlieferung hierher – als hätten sie sich einer Last entledigen wollen; als hätte ihre Hingabe und Leidenschaft gerettet, wo der Arzt, um mich in ihrer Sprache auszudrücken, ‚versagte‘. Man begegnet der Rationalität mit um so größerem Mißtrauen, je weniger rational das eigene Denkvermögen ist.«

»Sie ist tot?« fragte ich.

»Wir haben Sie auf diesen Ausgang vorbereitet, Herr van Brock«, antwortete der Arzt mit wärmerer Stimme und ließ die Arme von der Brust herabsinken. »Die Zersetzung der Gewebe war zu weit fortgeschritten, der Eingriff erfolgte zu spät. Vielleicht sprechen wir die Einzelheiten, soweit Sie daran interessiert sind, zu einem späteren Zeitpunkt durch. Ich stehe Ihnen selbstverständlich zur Verfügung.«

Ich konnte ihr Gesicht nicht sehen. Die Augen zusammengepreßt, saß ich auf meinem Stuhl neben der Milchglastür und suchte nach einer Vorstellung ihres Gesichtes.

»Es wird vergeblich sein, Herr van Brock«, hörte ich den Arzt, der mein Bemühen durchschaute.

»Sie! Sie verhindern es«, rief ich unbeherrscht.

Er schwieg, und gewiß hatte er keine Verteidigung nötig. Der Ausruf war nur Symptom meines Schmerzes, Abwehr des unsichtbaren Angriffs und – schon ein erster Akt der Verarbeitung des Geschehenen. Wie anders wollte man leben, als indem man sich dem Schicksal gewachsen zeigte!

»Man ist so hilflos«, flüsterte ich.



»Sie haben recht«, sagte der Arzt; an seiner Stimme hörte ich, daß er mich schonen wollte. »Der Tod hat keine Eigenschaften. Wir sind auf Eigenschaften angewiesen.«

Eine Schwester betrat den Raum, stellte ein Fläschchen mit klarer Flüssigkeit auf den polierten Tisch, streifte mich mit einem Blick aus lebhaften, braunen Augen und ging wieder, geräuschlos, wie sie gekommen war. Der Arzt sah ihr nach, dann nahm er das Fläschchen vom Tisch und hielt es gegen das Licht, das durch das Fenster fiel. Er setzte das Fläschchen wieder ab.

»Er geht uns auch nichts mehr an!« sagte er plötzlich scharf. Ich begriff nicht sogleich, was uns nichts mehr angehen sollte; immer noch blieb die Erinnerung leer, produzierte das Bild nicht, nach dem mich verlangte; ich sah sie nicht. Instrumente sah ich, rotdurchtränkte Binden – der Tod! Ach ja, das meinte er, der Tod ginge uns nichts mehr an. Keine Eigenschaften –

»Sie ist jetzt in der Kapelle«, sprach ich vor mich hin.

»Wenn Sie sie noch als Person bezeichnen wollen. Verzeihen Sie, wenn ich jetzt etwas lebhaft werde. Im Grunde handele ich unerlaubt; aber der Verlauf unseres Gesprächs gibt mir denn doch eine gewisse Berechtigung dazu. Oder sind Sie ungeduldig, in – in die Kapelle zu kommen?«

Ich verneinte wehrlos.

»Sie wollten mich überlisten vorhin, alle Besucher versuchen das. Sie wollten die Kranke abholen, nicht wahr? Sie hatten sich ausgelacht, es würde eine bessere Möglichkeit für sie geben, gewissermaßen eine Spezialreligion. Ich traue Ihnen sogar die Intelligenz für eine brauchbare Häresie zu, und zweifeln Sie nicht! So sehr wir die Häretiker in offizielleren Verlautbarungen rügen, auch lächerlich machen, wir studieren sie sorgfältig und lernen dabei. Das Gebiet ist vielfältig.«

Wahrhaftig, ich hätte sie abholen müssen, ich hätte sie nicht einliefern dürfen; ich hatte sie ausgeliefert, und diese hier hatten sie zu Tode zelebriert, zu einem Tod ohne Eigenschaften.

»Worauf ich hinauswill: – auch mich, uns«, verbesserte er sich, »stimuliert die Neugier nach Ursachen. Wir wehren uns, ins Gefühl abzurutschen, zu Wundergeschichten und solchen oft psychologisch raffinierten Surrogaten für Ursachen. Nicht schlecht übrigens, im

Christentum und schon bei den Juden, der unsichtbare Gott, der nicht abgebildet werden wollte, obschon man es später doch tat. Aber wir haben nur die Eigenschaften, die Ereignisse, wenn Sie wollen, niemals die causa, geschweige denn die prima causa, die dogmatisch mit Gott identisch ist.«

Ich hörte nicht mehr zu, immer mehr in die Anstrengung versessen, mir ihr Bild wachzurufen. Aber ich gewann Zeit, solange er redete es konnte gelingen, ehe ich die Kapelle betrat.

Das Es-wird-Ihnen-nicht-Gelingen des Arztes machte mir zu schaffen.

»Der Ansatzpunkt bleibt, möglicherweise, unverändert; doch wir entdecken neue Eigenschaften, Verhaltensweisen an den Dingen. Das wirkt auf die Methodik zurück. Die Riten, mit denen das Geheimnis angegangen wird, ändern sich. Die Dummen haben seit je die Riten mit dem Mysterium verwechselt.«

»Der Tod ist ein Abfallprodukt!« kommentierte ich bitter, nun doch wieder ins Gespräch einbezogen.

»Ach, daran denken Sie noch«, sagte der Arzt betroffen. Er strich sich über die Stirn. »Ja, freilich. Verzeihen Sie.«

Verlegen wandte er sich um und öffnete die Tür.

»Bitte.«

Der Gang, mit grünem Linoleum belegt, war leer. Vorm Fenster am Ende standen weiße Lattenstühle um einen Tisch, zwei Palmen. Anfangs, als sie noch hatte aufstehen dürfen, saßen wir dort zuweilen. Ich las ihr aus meiner mathematischen Arbeit vor, und sie hörte geduldig zu. Sie legte gern ihre Hand, eine schmale, zerbrechliche Hand, über meinen Handrücken. Immer wieder verwirrte sie mich damit.

Der Arzt drehte die Flügeltür zum Treppenhaus, ich trat an ihm vorbei. Es war kühler hier draußen.

»Wo?« fragte ich.

»Wir müssen um das Gebäude herum.«

Wir stiegen die Treppe nebeneinander hinab. Ich schlenkerte die Arme, um mir ein bißchen Leichtigkeit zu verschaffen, den Krampf zu lösen.

»Wie ist es mit Gut und Böse? Mit der Schuld?« fragte ich leichthin.

Der Arzt hob die Schultern.

»Tja. Nicht weit her, meine ich. Einer will recht behalten, nicht wahr? Man sucht so Erklärungen, auch Hilfsmittel. Ich halte das für

veraltet, für ein Ausweichen ins Emotionale, Unkontrollierbare. Man reibt Schicksalsmechanik und landet beim Fortschritt, alles Unsinn.«

Wieder strich sich der Arzt über die Stirn. Ich sah den blaßroten Gummischlauch in der Brusttasche seines Kittels. Dann waren wir draußen unter den laublosen Bäumen. Hinter der Umfassungsmauer fuhr eine Straßenbahn; hier kamen mannigfache Geräusche zusammen. Auch Menschen sah man gehen, Personal in weißen Mänteln, und Besucher.

»Sie sollten sich beruhigen, Herr van Brock. Das Mögliche ist geschehen.«

Sie legte gern ihre Hand über meinen Handrücken. Der Arm war am Ellenbogen leicht gekrümmt, und mit einer zweiten Krümmung ging er in die Schulter über. Aus der Rückenmuskulatur hob sich der Hals, ein beweglicher, hoher Hals, und ihr Haar fiel bis zum Hals herab. Sie hatte eine kleine Narbe links unterm Kinn. Die untere Lippe war ein wenig länger als die Oberlippe, und sie hatte die Angewohnheit, die Unterlippe ein wenig vorzustülpen. Sie färbte die Lippen. Ihre Augen waren lebhaft braun, und die Wimpern, dunkler als das Kopfhaar, säumten Lider, die zu schwer waren, auf denen oft ein Rest unverriebeenen Puders lag. Die Stirn war hoch, frei bis zum Haaransatz. Ich nannte sie kühn. Sie litt unter Kopfschmerz und legte mir die Stirn in die Hände, über die dann beiderseits die Haare sanken. Ich spürte, wie die Haare herabsanken, strengte mich an, gleich mußte es sich einstellen.

Sie hob den Kopf, sah mich an. Sie hatte ein wenig geweint. Ein wenig, ein wenig, immer ein wenig...

»Warum?«

Sie schüttelte den Kopf, sah mich unverwandt an, lächelte dabei, ein wenig.

»Jede denkbare Versuchsanordnung, die dazu eingerichtet wäre, das Verhalten der den Organismus bildenden Atome in so weitem Umfang zu verfolgen, wie die Beobachtungs- und Definitionsmöglichkeiten der Physik zulassen, wäre mit der Aufrechterhaltung des Lebens des Organismus unverträglich...«

Das sagte sie, mutwillig nachplappernd – etwas, was ich ihr zu erklären versucht hatte – nachsichtig meine Verzeihung erbittend. »Die

Komplementarität...«, stotterte ich, mußte lachen; und sie lachte herzlich mit.

Ein wenig, ein wenig, ein wenig – jetzt sah ich sie, hatte das Gefühl, als lege sie den Kopf in meine Hände, hatte das Gefühl der herabsinkenden Haare.

»Ich lasse Sie jetzt allein«, sagte der Arzt.

»Ja, danke«, sagte ich; wir hielten an dem kleinen Zuweg zu der Backsteinkapelle. »Ihr bildet einen seltsamen Orden.«

»Wirklich, Herr van Brock, es ist natürlich kein Trost für Sie, aber – sie wäre auch, bei bester Pflege, zu Hause gestorben. Ich stehe zu Ihrer Verfügung, wenn Sie die näheren Umstände wissen wollen.«



WILHELM LEHMANN · GEDICHTE  
TAG IN RAVENNA

SAND knistert in der Tasche  
Des weggehängten Rocks –  
Schabt wieder an der Stille  
Zwingt des Wanderstocks?

Silberner Wermut bittert,  
Den Atem salzt das Brack.  
Einst fuhr hier die Triere,  
Der Sand fraß längst ihr Wrack.

Der Straßen gelbe Dürre,  
Das Kircheninnen kühl,  
Starrblick der Mosaiken,  
Zuletzt ein Grabgefühl.

Hirsche und Lämmer, Fische,  
Wie sie symbolisch schnitt  
Ein Glaube in die Fliesen,  
Verwetzt der Wanderschrift.

Gemeines Haus wie andres,  
Doch Geistessarkophag:  
Wo Dante starb, schrieb Byron  
»Der Tage letzten Tag«.

Sein Ritt durch die Pineta  
Nicht hellern Lichts als heut,  
Nicht blauer fiel die Nadel  
Als meinem Fuß gestreut.

Um welches Büschel streicht  
Des Windes Serenade,  
Es duftet noch gebleicht  
Von eines Tages Gnade.

## DAS DUO

STRÖMENDES Licht, wie geseiht,  
Weißer Septemberschimmer.  
Zeit, entgehe der Zeit,  
Werde, Augenblick, Immer!

Doch der wehende Schwund  
Flügelt wie Regenspfeifer.  
Möchte er, Menschenmund  
Rühme auch seinen Eifer?

Fühl, wie er Eile heischt,  
Will Dauer scheinen:  
Pfirsichen eingefleischt  
Sieh Kerne steinen.

## DIONYSOS

LAUEM Winde hingeschmolzen,  
Fühlt die Wange Kusses Hauch,  
Vlies der Ziege, Drosselkehle,  
Brust des Laubes fühlt ihn auch.

Hohlweg schöpft die warme Woge,  
Fliege tanzt mit Feuerspur;  
Daß Gestücktes sich vollende,  
Lockt einander Traumfigur.

Seufzerleichte Lust befestigt  
Das gleichmütige Geschehn;  
Um das weiße Mark der Mitte  
Kann sich Holz und Rinde drehn.

Jedes Sei reimt auf Vorbei.  
Das noch niemanden verdroß,  
Schrecklich altes Einerlei,  
Niemals wird es auserzählt:  
Aus verbrannter Hüfte schält  
Zeus den Sohn Dionysos.

ERNST PENZOLDT · SQUIRREL  
ZWEI SZENEN

*Squirrel heißt Eichhörnchen.*

*Der Squirrel Ernst Penzoldts ist 18 Jahre alt, am liebsten leicht rotblond,  
schlank, schlacksig, jugendschaft, ungekämmt.*

**B**ARBARA (*kommt wie schlafwandelnd aus der Tür links*). Ach Squirrel, Squirrel, Squirrel.

SQUIRREL (*nett*). Ach Barbara, Barbara, Barbara!

BARBARA (*schlägt die Augen auf*). Da bist – da sind Sie ja! Wo haben Sie denn gestern den ganzen Tag gesteckt?

SQUIRREL. Gestern?

BARBARA. Ja so, das darf man Sie ja nicht fragen, Sie schrecklicher Mensch... (*sie nimmt mit großer Zartheit sein Gesicht in ihre Hände und betrachtet es ernsthaft-freundlich. Dann küßt sie ihn ohne weiteres auf den Mund*).

SQUIRREL (*läßt es sich wie die selbstverständlichste Sache von der Welt lächelnd gefallen, ohne eine Hand zu rühren*).

BARBARA (*mit Recht empört*). Ja, wundern Sie sich denn gar nicht ein bißchen?

SQUIRREL. Nicht ein bißchen. Dazu bin ich doch da.

BARBARA. Lassen es sich mir nichts dir nichts kalt lächelnd gefallen?

SQUIRREL. Lächelnd schon, aber nicht kalt (*er macht Anstalten, Barbara seinerseits zu küssen*).

BARBARA. Das sollen Sie doch nicht!

SQUIRREL. Sollen nicht, aber möchten. Küssen, das kann Squirrel nämlich.

BARBARA. Gerade darum, tus bitte nicht.

SQUIRREL. Wenn ich endlich einmal etwas Richtiges tue, dann ist es auch wieder nicht recht. (*Sie mit Zärtlichkeit betrachtend*) Du bist reizend, Barbara.

BARBARA. Ach, ihr Männer. Reizend? Ist das nicht ein bißchen arg wenig?

SQUIRREL. Also dann: bezaubernd!

BARBARA. Sonst hast du mir nichts zu sagen?



SQUIRREL. Viel! *(Er küßt sie)* Verstanden? Warum sagen, was man viel besser küssen kann?

BARBARA *(leise)*. Sag es mir noch einmal *(sie küßt ihn und schaudert)*.

SQUIRREL. Was hast du denn?

BARBARA. Mich »squirrelt«.

SQUIRREL. Weißt du auch, daß du ein, ein, ein ganz...

BARBARA *(zur Auswahl stellend)* ...reizendes, entzückendes, bezauberndes...

SQUIRREL. Lächeln hast.

BARBARA. Du aber auch.

SQUIRREL. Es ist nämlich sehr wichtig, daß es einem am anderen gefällt.

BARBARA *(mit leisem Verdacht)*. Woher du das nur alles so weißt?

SQUIRREL. Das weiß man doch!

BARBARA. Du hast mir jetzt so bezaubernde Dinge vorgelogen, daß ich ganz glücklich bin. *(Unvermittelt)* Du, Squirrel! *(Einen Korb mit Masken nehmend)* Hast du dir schon einmal gewünscht, in einer anderen Zeit zu leben?

SQUIRREL. Wär ich dir dann begegnet?

BARBARA *(eine Maske aus dem Korb holend)*. Hast du dir schon einmal gewünscht, ein anderer zu sein?

SQUIRREL. Nie! Nur Squirrel. Und wenn, dann möchte ich höchstens wir beide sein.

BARBARA. Sei nicht dumm! Das kann man doch nicht.

SQUIRREL. Schade! Ich hätte so gern einmal gewußt, wie es ist, von mir geliebt zu sein.

BARBARA *(ihn zum Spiegel führend und nacheinander Masken aufsetzend)*. Komm, komm, komm! Wie gefällst du dir so?

SQUIRREL. Nicht besonders.

BARBARA *(setzt ihm eine andere Maske auf)*. Aber diese – auch nicht? Dein Gesicht steht dir doch am besten.

SQUIRREL. Das sag' ich ja.

BARBARA *(die Masken weglegend)*. Ach Squirrel, man müßte sich den ganzen Tag über dich ärgern. Man weiß nichts von dir. Du kommst und gehst und küßt, wie es dir gefällt.

SQUIRREL. Dir vielleicht nicht?

BARBARA. Das ist es ja. Wenn ich doch wenigstens ein schlechtes Gewissen hätte. Ich gebe mir solche Mühe.

SQUIRREL. Ohne Mühe tut ihrs nun einmal nicht.

BARBARA (*herausfordernd*). Herbert liebt mich. Er will mich heiraten.

SQUIRREL. Ich weiß, ich weiß.

BARBARA. Und es stört dich nicht?

SQUIRREL. Ich wüßte nicht –

BARBARA. Der Herbert und ich, wir küssen uns manchmal.

SQUIRREL. Ich würde es an seiner Stelle öfters tun.

BARBARA (*ziemlich fassungslos*). Aber das ist doch Untreue.

SQUIRREL. Wieso denn Untreue?

BARBARA (*heftig*). Gegen den Herbert! Ich weiß nicht, stellst du dich nur so oder ... Ich liebe dich doch, Squirrel.

SQUIRREL. Ja, und?

BARBARA. Was und?

SQUIRREL. Aber Barbara, Squirrel lieben ist keine Untreue.

BARBARA. Keine Untreue?

SQUIRREL. Wie kommst du nur darauf.

BARBARA. Der Herbert und ich, wir sind nämlich *sehr* eifersüchtig!

SQUIRREL. Ich nicht.

BARBARA. Natürlich bin ich mir darüber völlig im klaren, daß ich nicht deine erste Liebe bin.

SQUIRREL. Doch, das bist du.

BARBARA. Wirklich?

SQUIRREL. Ist es nicht jedesmal die erste Liebe? Und der erste .. (*er küßt sie*).

BARBARA. Und Herbert – darf ich es ihm sagen?

SQUIRREL. Es wird eine sehr große Überraschung für ihn sein!

BARBARA (*sie wird nachdenklich und etwas sentimental*). Weißt du, manchmal, wenn ich dich ein paar Stunden nicht gesehen habe – und es erscheint mir jedesmal wie eine Ewigkeit –, dann zweifle ich, ob es dich überhaupt wirklich gibt. Aber wenn ich dich dann sehe, muß ich es ja glauben.

SQUIRREL. Sei getrost, Barbara, es gibt mich.

BARBARA. Aber wenn du dann fort bist, dann kann ich mir einfach nicht vorstellen, was du unterdessen tust, ob du wachst oder schläfst oder – ob du liebst oder –

SQUIRREL. Vermutlich rauche ich. Aber schau, jetzt bin ich doch da. Wir sind überhaupt nur da, solange wir einander küssen. Sonst sind wir für uns so gut wie nicht vorhanden.

BARBARA. Gestern zum Beispiel. –

SQUIRREL (*mit leisem Unmut*). Was du nur immer mit gestern hast? Ich bin heute. Und morgen sind wir vielleicht tot, wie wir es gestern waren.

BARBARA. Gestern tot? Weißt du denn nicht mehr, was gestern war?

SQUIRREL. Nur so ungefähr. Aber kann man sich gestern lieben? Gestern küssen? Davon hat man doch heute gar nichts.

BARBARA. Ich höre Anselm. Ich muß fort. Wann sehen wir uns wieder? Ich habe solche Sehnsucht nach uns!

SQUIRREL. Wann ich wiederkehr, sag ich hinterher!

BARBARA. Wir könnten doch eine Zeit ausmachen? Ja so, du hast ja nicht einmal eine Uhr.

SQUIRREL. Wozu auch? Man merkt es doch auch so, wann es Tag und wann es Nacht ist. Frühling, Sommer, Herbst und Winter.

BARBARA. Frühling, Sommer, ja! Herbst! Und Winter. Ich habe manchmal so Angst.

SQUIRREL. Angst?

BARBARA. Um dich, Squirrel – (*bittend*) auf morgen?

SQUIRREL. Aber du weißt doch: wenn die Türe sich zwischen uns schließt, bist du weit fort für mich und ich für dich, weltenfern. Wir wissen nichts mehr voneinander. (*Mit leiser Trauer*) Ich kannte einmal jemanden, der sagte: Ich komme gleich wieder. Aber er kam nicht wieder. Er verunglückte, tödlich – Man sieht sich immer zum letztenmal. (*Er küßt sie.*)

BARBARA. Nein, nein, nein. Ich will dich mir einprägen, wie du jetzt bist, mit allen Einzelheiten. Deine Augen und deinen Mund. Und du mich. Versuch es, Squirrel.

SQUIRREL (*dem es etwas unbehaglich wird*). Du ahnst ja nicht, was ich für ein furchtbar schlechtes Gedächtnis, Genämnis und Gesichtnis habe.

BARBARA. Es ist entsetzlich, auch nur eine Stunde lang nichts voneinander zu wissen. – Man hat es wirklich nicht leicht mit dir.

SQUIRREL. Das sagen alle.

BARBARA. Wieso alle? Ach Squirrel! (*Sie küßt ihn auf Mund und Hände und enteilt*) (*ab*)

SQUIRREL (*steht einen Augenblick regungslos, dann schlendert er zu seiner Schlafdecke, setzt sich auf sein Bett und zieht die Vorhänge zu*).

\*

ANSELM (*steigt die Leiter vom Dachboden herunter, sehr bemüht, leise zu sein, um Squirrel nicht zu wecken. Er trägt seine Zimmermannskleidung mit weiten Hosen und kurzem Samtjackett, woran ein paar Strohhalme hängen. Er hat einen Zylinder auf dem Kopf. Er gießt sich Kaffee ein aus der immerwährenden Kanne auf dem Herd*).

SQUIRREL (*öffnet wieder den Vorhang seiner Schlafecke, so, daß man nur sein Gesicht sieht*). Pst!

ANSELM (*fährt herum, freudig*). Squirrel! Nun bist du doch wach geworden. (*Er bemerkt Squirrels neuen Schlafanzug*) Du, der steht dir prima!

SQUIRREL. Ich weiß. Möchtest du ihn haben? Ich schenke ihn dir.

ANSELM. Das kommt ja gar nicht in Frage.

SQUIRREL (*den es sichtlich rauchert, tastet seine Taschen ab*).

ANSELM (*bemerkt es*). Ach, ich habe keine Zigaretten.

SQUIRREL. Das macht fast gar nichts (*er findet in der Tasche des Schlafanzuges ein silbernes Etui, ohne sich zu wundern*). Übrigens sind ja da welche.

ANSELM. Der Doktor denkt immer an alles. Feuer?

SQUIRREL. Ich habe (*er zündet die Zigarette an. Sie gehen freundlich aufeinander zu, Squirrel atmet den Rauch der Zigarette tief ein und bläst ihn langsam Anselm zu*).

ANSELM (*den Rauch einatmend*). Guuut!

SQUIRREL. Der Hut steht dir ausgezeichnet!

ANSELM (*Squirrel nachahmend*). Ich weiß! Möchtest du ihn haben? Ich schenke ihn dir!

SQUIRREL (*nimmt Anselm den Hut vom Kopf und setzt ihn flott auf*).

ANSELM. Dir aber auch (*er tut es in der Tat*). Du, Squirrel.

SQUIRREL. Sprich dich nur aus, Anselm.

ANSELM. Ich glaube, du gefällst dir selber.

SQUIRREL. Ja, ich gefalle mir. Drum komme ich auch so gut mit mir selber aus (*er setzt sich auf den Tisch und baumelt mit den Beinen*).

ANSELM. Vielleicht muß man sich selbst gefallen, damit man andere gefällt (*er nimmt mit Abstand neben Squirrel Platz*). Du, da fällt mir was ein. Ich habe uns doch was mitgebracht. Paß mal auf (*er holt aus der Tasche eine Dose mit einer flüssigen Seife, mit der man Seifenblasen machen kann*).

SQUIRREL. Seifenblasen! (*Er drückt seine Zigarette aus, sie machen zusammen Seifenblasen*.)



ANSELM (*glücklich*). Ich wußte ja, das ist was für Squirrel.

SQUIRREL. Daß mich niemand ernst nimmt!

ANSELM. Doch, ich nehme dich ernst.

SQUIRREL. Tus lieber nicht.

ANSELM (*die Dose beiseite stellend*). Ach Squirrel, du mußt es doch längst gemerkt haben...

SQUIRREL. Ach Anselm Kuttelwascher, ich bin doch so dumm! (*Den Strohalm auf der Hand hochwerfend*) Strohdumm!

ANSELM. Seitdem du bei uns bist, kann ich mir das Leben gar nicht mehr vorstellen ohne dich. Und zu denken, daß wir uns neulich...

SQUIRREL. Was?

ANSELM. Daß wir uns das Leben nehmen wollten.

SQUIRREL. Aber nein! Wie kann man nur!

ANSELM. Man kann schon. Jetzt würde ichs auch nicht mehr tun (*unvermittelt, aber leise vor sich hin, ohne Squirrel dabei anzusehen*).

Squirrel, willst du mein Freund sein? Ich habe keinen.

SQUIRREL (*sehr ernst, fast traurig*). Freund sein? Das kann ich doch nicht.

ANSELM (*legt den Kopf zurück*). Warum?

SQUIRREL. Ich kenne mich doch.

ANSELM. Man hat es nicht leicht mit dir, Squirrel.

SQUIRREL (*strahlend*). Oh, ganz leicht. Wie mit niemandem sonst auf der Welt. Denn bei mir weiß man doch wenigstens von vornherein, daß man sich nicht auf mich verlassen kann. Allerdings, da kann ich doch auch nicht dein Freund sein, oder?

ANSELM. Ich fürchte, du hast recht. Auch würde immer ich der Glücklichere von uns beiden sein, weil ich mit dir, du aber nur mit mir befreundet wärst. (*Er steht entschlossen auf.*) Ich muß jetzt gehen. Heute ist Richtfest oben auf dem Bau.

SQUIRREL. Ich komme mit.

ANSELM (*beglückt*). Wirklich, du kommst mit? Du bist doch schwindelfrei?

SQUIRREL. Ich glaube schon. Also komm!

ANSELM. So kannst du aber nicht gehen. Im Schlafanzug!

SQUIRREL. Warum nicht?

ANSELM. Was würden denn da die Leute denken?

SQUIRREL. Ach so, du gehörst auch zu denen, die immer nur denken, was die Leute denken. (*Er gibt gleichgültig den Hut zurück.*) Da!

ANSELM. Habe ich dich gekränkt?

SQUIRREL. Natürlich. *(Er liest die Strohhalme von Anselms Anzug und läßt sie fallen.)*

ANSELM *(mit einer Bewegung zu Squirrel hin)*. Lieber Squirrel!

SQUIRREL *(ausweichend, aber freundlich)*. Lieber Anselm! Was würden die Leute denken! *(Er tupft sich mit dem Zeigefinger auf die Nase und dann auf die Anselms.)*

ANSELM *(verwirrt)*. Ich gehe jetzt. *(Er geht, fast fliehend. Unter der Tür wendet er sich noch einmal um und sieht, wie)*

SQUIRREL *(die Dose zum Seifenblasen nimmt und Seifenblasen vor sich hin bläst, ohne von Anselm die geringste Notiz zu nehmen)*.

ANSELM *(ab)*.

WENN ich wieder nach Baden zur Kur komme, bin ich längst nicht mehr auf Überraschungen gefaßt. Es wird einmal der Tag kommen, an dem das letzte Stückchen der Goldwand überbaut, der schöne Kurpark Fabrikgebäude geworden sein wird, doch werde ich das nicht mehr erleben. Und nun hat mich diesmal auf der häßlichen schrägen Brücke nach Ennetbaden dennoch eine wunderliche und entzückende Überraschung erwartet. Ich pflege mir auf dieser Brücke, die nur ein paar Schritte von den Badehotels entfernt liegt, jeden Tag ein paar Minuten reinen Vergnügens zu gönnen, indem ich mit ein paar Stückchen Brot die Möwen füttere. Sie sind nicht zu jeder Tageszeit da und sind, auch wenn sie da sind, nicht immer zu sprechen. Es gibt Zeiten, da sitzen sie in langer Reihe auf dem Dach des städtischen Thermalbades, bewachen die Brücke und warten darauf, daß einer der Vorübergehenden stehenbleibe, Brot aus der Tasche ziehe und es ihnen zuwerfe. Die Jugendlichen und Akrobaten unter ihnen haben es dann gern, wenn man ihnen die Brotbrocken in die Höhe wirft, sie halten sich, solange es nur glücken will, über dem Kopf des Brotspenders schwebend, man kann jede einzelne beobachten und dafür sorgen, daß möglichst jede an die Reihe kommt; man ist dann von einem betäubenden Gebrause und Geblitze umbrandet, einem wirbelnden und knatternden Schwarm heftigen Lebens, bestürmt und umworben steht man in der weißgrauen flügelnden Wolke, aus der ohne Pause die kurzen schrillen Schreie schießen. Eine Anzahl bedächtigerer und unsportlicher Möwen jedoch findet sich jedesmal, welche dem Getümmel fernbleiben und gemächlich in der Tiefe überm strömenden Limmatwasser kreuzen, wo es ruhig zugeht und wohin doch immer noch dies und jenes Bröckchen Brot hinabfällt, das den wetteifernden Akrobaten oben entgangen ist. Andre Tageszeiten gibt es, da ist hier keine Möwe zu sehen. Sei es, daß sie einen Ausflug unternommen haben, eine Schul- oder Vereinsreise, sei es, daß weiter limmatabwärts eine besonders reichliche Fütterung stattfinde, sie sind allesamt verschwunden. Und dann gibt es wieder Stunden, da ist das Möwenvolk zwar vorhanden, aber es sitzt weder auf Dächern noch drängt es sich überm Kopf des

Fütternden, sondern es schwärmt und lärmt wichtig und aufgeregt dicht über dem Wasser ein Stück flußabwärts. Da hilft kein Winken noch Brotwerfen, sie pfeifen darauf, sie sind beschäftigt, mit Vogel- und vielleicht auch mit Menschenspielen, mit Volksversammlung, Rauferei, Stimmabgabe, Börse, wer weiß womit, und du könntest sie nicht mit Körben voll Leckerbissen von ihren aufregenden und wichtigen Geschäften und Spielen weglocken.

Als ich diesmal auf die Brücke kam, saß auf dem Geländer ein schwarzer Vogel, eine Dohle von sehr kleiner Statur, und da sie bei meinem Näherkommen nicht aufflog, pirschte ich mich, immer langsamer, Schrittchen um Schrittchen auf sie zu, und sie zeigte weder Furcht noch auch nur Mißtrauen, nur Aufmerksamkeit und Neugierde, sie ließ mich bis auf einen halben Schritt herankommen, musterte mich aus munteren Vogelaugen und legte den graulich überpuderten Kopf auf die Seite, als wollte sie sagen: »Na, alter Herr, da staunst du!« Ich staunte in der Tat. Diese Dohle war an den Umgang mit Menschen gewohnt, man konnte mit ihr sprechen, und schon kamen auch ein paar Leute vorbei, die sie kannten und mit »Salut, Jakob« begrüßten. Ich suchte sie auszufragen und habe seither manche Auskünfte über Jakob bekommen, die aber alle voneinander etwas abwichen. Die Hauptfrage blieb unbeantwortet: wo der Vogel zu Hause und wie er zu dieser Vertrautheit mit uns Menschen gekommen sei. Einer meinte, er sei gezähmt und gehöre einer Frau in Ennetbaden. Andre sagten, er treibe sich frei herum, wo es ihm passe, fliege auch manchmal durch ein offenes Fenster in eine Stube, picke etwas Eßbares oder rupfe ein herumliegendes Strickzeug in Fetzen. Ein Welscher, offenbar ein Vogelkenner, stellte fest, er gehöre zu einer seltenen Dohlenart, die seines Wissens nur in den Fryburger Bergen vorkomme und dort in den Felsen lebe.

Ich habe dann die Dohle Jakob bald allein, bald mit meiner Frau beinahe jeden Tag angetroffen, begrüßt und mich mit ihr unterhalten. Einmal trug meine Frau Schuhe mit einem ins Oberleder geschnittenen Muster, dessen Löcher ein Stückchen Strumpf durchschimmern ließen. Diese Schuhe, und vor allem diese Strumpfsinseln, interessierten Jakob sehr; er ließ sich auf den Boden nieder, zielte mit funkelnden Augen und pickte mit Leidenschaft hinein. Viele Male habe ich ihn auf dem Arm und auf der Schulter sitzen gehabt, er hat mich



in den Mantel und Kragen, in die Wange und in den Nacken gepickt und am Rand meines Hutes gezerrt. Brot schätzt er nicht, wird aber doch eifersüchtig und manchmal richtig böse, wenn man es in seiner Gegenwart an die Möwen verteilt. Nüsse oder Erdnüsse nimmt er und pickt sie geschickt aus der Hand des Gebers. Am liebsten aber pickt, rupft, zerkleinert und zerstört er irgend etwas, stellt sich mit einem Fuße drauf und hackt mit dem Schnabel rasch und ungeduldig drauflos, auf ein zerknülltes Papier, einen Brissagorest, ein Stückchen Karton oder Stoff. Und all dies wieder, man spürt es, geschieht nicht allein um seiner selbst willen, es geschieht auch der Zuschauer wegen, deren er stets einige und oft viele um sich versammelt. Er hüpfet vor ihnen am Boden oder auf dem Brückengeländer hin und her, freut sich des Zulaufs, flattert einem der Zuschauer auf den Kopf oder auf die Schulter, läßt sich wieder auf die Erde nieder, studiert unsre Schuhe und pickt kräftig in sie hinein. Das Picken und Rupfen, Zerren und Zerstören macht ihm Spaß, er tut es mit spitzbübischem Vergnügen, aber das Publikum gehört auch dazu, es muß bewundern, lachen, aufschreien, sich durch seine Freundschaftsbeweise geschmeichelt fühlen und dann wieder erschrecken, wenn er in Strümpfe, Hüte, Hände pickt.

Die Möwen, die doppelt so groß und vielmals so stark sind wie er, fürchtet er nicht im geringsten; manchmal fliegt er mitten zwischen ihnen hoch empor. Und sie tun ihm nichts. Einmal ist er, der Brot kaum anrührt, kein Konkurrent und Spielverderber für sie, und dann ist er, wie ich vermute, auch für sie ein Phänomen, etwas Seltenes, Rätselhaftes und ein wenig Unheimliches. Er ist allein, er gehört keinem Volk an, gehorcht keiner Sitte, keinem Befehl, keinem Gesetz, er hat das Dohlenvolk verlassen, wo er einer von vielen war, und hat sich dem Menschenvolk zugewandt, das ihn bestaunt und ihm Opfer bringt, dem er als Hanswurst und Seiltänzer Dienste tut, wenn es ihm paßt, über das er sich lustig macht und von dessen Bewunderung er doch nicht genug bekommen kann. Schwarz, frech und einsam sitzt er zwischen den hellen Möwen und den bunten Menschen, der einzige seiner Art, durch Schicksal oder eigenen Willen volklos und heimatlos, keck und scharfäugig sitzt er, bewacht den Verkehr auf der Brücke und hat Freude daran, daß nur wenige achtlos vorbeilaufen, daß die meisten eine Weile, und oft eine lange Weile, seinetwegen stehen-

bleiben, ihn anstaunen, sich über ihn die Köpfe zerbrechen, ihn Jakob nennen und sich nur zögernd zum Weitergehen entschließen. Er nimmt die Menschen nicht ernster, als es einer Dohle zukommt, und doch scheint er sie nicht entbehren zu können.

Wenn ich, was sehr selten geschah, mit ihm allein war, konnte ich ein wenig mit ihm sprechen, in einer Vogelsprache, die ich als Knabe und Jüngling im jahrelangen vertrauten Umgang mit unserm Papagei teils erlernt, teils erfunden hatte und die aus kurzen melodischen Tonfolgen mit gutturalem Klang bestand. Ich beugte mich dem Vogel Jakob entgegen und besprach ihn in meinem Halbvogeldialekt in brüderlichem Ton, er legte den schönen Kopf zurück, hörte gerne zu und machte sich seine Gedanken dabei, aber unversehens kam der Schelm und Kobold wieder in ihm obenauf, er schwang sich auf meine Schulter, krallte sich fest und hämmerte mit spechtartigem Klopfen seinen Schnabel in meinen Hals oder meine Wange, bis es mir zuviel wurde und ich mich durch eine rasche Bewegung befreite, worauf er sich mir gegenüber aufs Geländer setzte, belustigt und zu neuen Spielen bereit. Zugleich aber bestrich er nach beiden Seiten den Gehsteig mit raschen Blicken, ob nicht neues Menschevolk im Anmarsch und neue Triumphe für ihn zu ernten seien. Er kannte seine Lage genau, seine Macht über uns große plumpe Tiere, seine Einzigkeit und Auserwähltheit mitten in einem fremden ungeschlachten Volk, und er genoß es sehr, der Seiltänzer und Schauspieler, wenn es um ihn herum dicht und dunkel wurde von bewundernden, gerührten oder lachenden Riesen. Bei mir zum mindesten hatte er erreicht, daß ich ihn gern hatte und daß ich, wenn ich ihn besuchen kam und nicht vorfand, enttäuscht und traurig war. Ich interessierte mich für ihn stärker als für die Mehrzahl meiner Mitmenschen. Und so sehr ich die Möwen schätzte und ihre schönen, wilden, heftigen Lebensäußerungen liebte, wenn ich von ihnen umflattert stand, sie waren keine Personen, sie waren ein Volk, eine Schar, und wenn ich auch bei genauem Hinsehen eine von ihnen als Einzelwesen betrachten und bewundern konnte, so erkannte ich sie doch niemals wieder, wenn sie einmal aus meinem Blickfeld entglitten war.

Nie werde ich erfahren, wo und auf welche Weise Jakob seinem Volk und der Sicherheit seiner Anonymität entfremdet worden ist, ob er sein außerordentliches und ebenso tragisches wie glänzendes Schick-

al selbst gewählt oder gewaltsam erlitten hat. Wahrscheinlicher ist das letztere. Vermutlich wurde er ganz jung, verwundet vielleicht oder noch unflügge, aus dem Nest gefallen, von Menschen gefunden und mitgenommen, gepflegt und aufgezogen. Doch ist unsre Phantasie nicht immer mit dem Wahrscheinlichen zufrieden und spielt gern auch mit dem Entlegenen und Sensationellen, und so habe ich mir außer jener wahrscheinlichen auch noch zwei andre Möglichkeiten ausgedacht. Es war denkbar oder doch phantasierbar, daß diese Dohle ein Genie und von früh an nach einem übernormalen Grade von Individuation und Differenzierung lüstern war, daß ihm von Leistungen, Erfolgen und Ehrungen träumte, welche das Dohlenleben und Dohlenvolk nicht kannte, daß er darüber zum Outsider und Einzelgänger wurde, daß er wie Schillers Jüngling der Brüder wilden Reih'n floh und allein irrte, bis die Welt ihm durch irgendwelchen glücklichen Zufall jene Tür ins Reich des Schönen, der Kunst, des Ruhmes öffnete, von der alle jungen Genies seit jeher träumen.

Die andre von mir erdachte Fabel aber war diese: Jakob war ein Tunichtgut, ein Lausbub und Schlingel gewesen, was das Geniewesen ja keineswegs ausschließt. Er hatte Vater und Mutter, Geschwister und Verwandte, hatte schließlich die Gesamtheit seines Volkes oder doch seiner Siedlung durch seine frechen Einfälle und Streiche erst verblüfft und zuweilen ergötzt, hatte schon früh für einen Tausendsassa und gerissenen Kerl gegolten, war frech und frecher geworden und hatte am Ende Vaterhaus, Nachbarschaft, Volk und Rat so geärgert und gegen sich aufgebracht, daß er feierlich und mit Bannfluch aus der Gemeinschaft ausgestoßen und gleich dem Sündenbock in die Wüste getrieben wurde. Doch waren ihm, ehe er verschmachtete und umkam, Menschen begegnet, und er hatte, seine natürliche Furcht vor den plumpen Riesen überwindend, sich ihnen genähert und angeschlossen, sie bezaubert durch sein munteres Wesen und seine Singularität, deren er ja längst bewußt war, und hatte so den Weg in die Stadt und Menschenwelt und in ihr seinen Platz als Spaßvogel, Schauspieler, Sehenswürdigkeit und Wunderkind gefunden. Er war geworden, was er heute ist: Liebling eines zahlreichen Publikums, umworbener Charmeur namentlich älterer Damen und Herren, Menschenfreund ebenso wie Menschenverächter, monologisierender Artist auf dem Podium, Sendbote einer fremden, den plumpen Riesen un-

bekannten Welt, Hanswurst für die einen, dunkle Mahnung für die andern, belacht, beklatscht, geliebt, bewundert, bemitleidet, ein Schauspiel für alle, ein Problem für die Nachdenklichen.

Wir Nachdenklichen – denn es gibt ohne Zweifel außer mir noch viele – richten unsre Gedanken und Vermutungen, unsern Wissens- und Fabulierbetrieb aber nicht nur auf die rätselhafte Herkunft und Vergangenheit Jakobs. Seine die Phantasie so sehr anregende Erscheinung zwingt uns, auch seiner Zukunft manche Betrachtung zu widmen. Und wir tun dies zögernd und mit einem Gefühl von Abwehr und Trauer; denn das mutmaßliche und wahrscheinliche Ende unsres Lieblings wird ein gewaltsames sein. Mögen wir noch so sehr versuchen, uns einen natürlichen und friedlichen Tod für ihn auszumalen, etwa in der warmen Stube und Pflege jener sagenhaften Frau in Ennetbaden, der er »gehören« soll, so spricht doch alle Wahrscheinlichkeit dagegen. Ein aus der Freiheit und Wildnis, ein aus der Geborgenheit in einer Gemeinschaft und Sippe unter die Menschen und in die Zivilisation geratenes Tier mag sich noch so begabt der fremden Umwelt anpassen, es mag noch so genial alle Vorteile seiner einzigartigen Lage wahrnehmen, diese Lage birgt dennoch so unzählige Gefahren, daß es ihnen schwerlich entgehen wird. Man schaudert, wenn man beginnt, sich auf das Imaginieren dieser furchtbaren Gefahren einzulassen, vom elektrischen Strom bis zum Eingesperrtsein in einer Stube mit Katze oder Hund oder dem Gefangenwerden und Gequältwerden durch grausame Buben.

Es gibt Berichte von Völkern der Vorzeit, die sich jedes Jahr einen König wählten oder auslosten. Da wurde ein hübscher, namenloser und armer Jüngling, ein Sklave vielleicht, plötzlich mit Prachtgewändern angetan und zum König erhoben, Palast oder Prunkzelt der Majestät empfangen ihn, dienstbereite Dienerschaft, schöne Mädchen, Küche, Keller, Marstall und Orchester, das ganze Märchen von Königtum, Macht, Reichtum und Pracht wurde dem Erwählten zur Wirklichkeit. So lebte der neue Herrscher festliche Tage, Wochen, Monde, bis ein Jahr um war. Da wurde er gebunden, zur Richtstätte geführt und geschlachtet.

An diese Geschichte, die ich vor Jahrzehnten einmal gelesen habe und deren Glaubwürdigkeit nachzuprüfen ich weder Gelegenheit noch Verlangen habe, an diese glänzende und grausige, märchen-

schöne und todtrunkene Geschichte mußte ich manchmal denken, wenn ich Jakob betrachtete, wie er Erdnüsse aus Damen Händen pickte, ein zutäppisches Kind mit einem Schnabelhieb zurechtwies, meinem papageiischen Schwatzen interessiert und etwas gönnerhaft zuhörte oder vor einem Parterre von entzückten Zuschauern eine Papierkugel zerpfückte, indem er sie mit den Krallen eines Fußes festhielt, während sein eigensinniger Kopf und sein sich sträubendes graues Kopfgefieder gleichzeitig Zorn und Vergnügen auszudrücken schienen.



GEORG BRITTING · GEDICHTE  
IM FEBRUAR

DER Frühling spottet gern der befohl'nen Zeit:  
Und meldet der Kalender noch Februar  
Sind oft die Wolken wie im März schon,  
Silbern, ein Brautgewand, zart, aus Seide.

Der grüne Wind, ein lüsterner Bräutigam,  
Will gleich, was sein ist, hüllenlos haben. Scheu,  
Mit blauen Augen, sieht der Tag sich,  
Fromm bei dem Friedhofe glänzt die Kirche,

Daraus die alten Frauen her wandeln, ihr  
Gebetbuch an die welkende Brust gedrückt.  
Das trunkne Licht erschreckt sie und die  
Lauliche Saatenluft wie ein Fremdes.

Die Zeit ist fern, da ihnen die Liebe galt.  
Die Turmuhr schlägt mit schwarzem Erinnerungsschlag.  
Da hüpfen ihnen ihre Enkel  
Wild an den Busen, der süß erzittert.

## HOHER SOMMER

VORNEHM glänzen die grünen  
Äpfel im grünen Laub –  
Die gelben Äpfel, die roten,  
Prahlen zu laut!

Lautlos sinken die Halme  
Und duftend beim Sensenschwung:  
Der Heuschreck vermag sich zu retten  
Durch einen verwegenen Sprung.

Verlegen nun auf der Straße  
Sitzt er, bepudert vom Staub.  
Ein Windstoß schüttelt die grünen  
Äpfel – die knattern jetzt laut!

## GERECHTE SONNE

DAS kahle Haupt ist schön wie das lockige  
der Jugendzeit: das silberne Barthaar schmückt  
Die rosenfarbnen Wangen eines  
Rüstigen Greises mit Anmutswürde.

Der Wald im Herbst ist schön wie der grünende.  
Die silberfarbnen Nebel umglänzen ihn.  
Auf brauner Blöße steht der rote  
Fliegenpilz leuchtender als im Sommer.

Ein jeder Tag hat seine Zufriedenheit.  
Zwar gibts im Herbste keine Gewitter mehr,  
Gerechte Sonne aber scheint  
Wahllos den alten, den jungen Leuten.

## DAS WEISSE BETT

DIE Spur im Schnee, ich kann sie nicht lesen, wie  
Es wohl ein Jäger könnte, ein Bauer auch.  
Sie läuft zum Walde hin, der dunkel,  
Jenseits des Baches, das Wild verheimlicht.

Das weiße Feld, ein reinliches Linnen, glatt  
Gespannt, ein frisch bezogenes Bett, das grad  
Die Magd mit flinker Hand gerichtet,  
Gilt den Verfolgten nicht sichere Zuflucht.

Der rauhe Wald, das dornige Dickicht scheint  
Den schnöd Gehetzten besserer Aufenthalt:  
Aus weißem Bette holn die Jäger,  
Holen die Häscher sich leicht das Opfer.

GESETZT den Fall, daß ein lyrischer Dichter, der noch nicht durch Wirkung bestätigt ist, in seinen Gedichten wesentlich dunkel wäre, so würde er zunächst in dem engsten Kreise von Lesern auf eine Verständnislosigkeit stoßen, die ihn gerade durch den guten Willen, mit welchem sie vorgebracht würde, zu ernsthaftem Nachdenken über die Grundlagen seines Dichtens veranlassen müßte. Er müßte sich nämlich fragen, ob er sich auch klarer ausdrücken könne und wo denn die Gründe für dieses Nichtverstehen liegen, falls er dies nicht vermöchte. Es müßte sich ihm zunächst ergeben, daß seine Gedichte schlecht sein könnten, obwohl sie dunkel, oder gut, weil sie dunkel wären. Es müßte ihm auffallen, daß die zehn Leser, die er hat und deren Urteilsfähigkeit er auch im Falle der Ablehnung ausdrücklich anerkennt, vor dieser wirklich erfahrenen Unverständlichkeit überhaupt nicht zu einem Urteil kommen, und hier könnte ihn die Frage überraschen, ob diese zehn guten Leser eigentlich zu einem Urteil befugt sind und welche Rechtskraft dieses Urteil hat, falls sie es auch ohne Befugnis verantworten würden. Bringt er sich dann zu Bewußtsein, daß es in der Geschichte der Poesie in beinahe rhythmischer Abfolge sowohl klare als auch dunkle Dichter gegeben hat und daß, wenn nicht beide, so doch mindestens die dunklen Dichter bis zu einem bestimmten Punkt ihrer Entwicklung auf die gleiche Verständnislosigkeit gestoßen sein mögen wie er selber, *dann aber nicht mehr*, so mag ihm klar werden, daß die Sache sich anders verhält, als es ihm die Ernüchterung durch die erfahrene Ablehnung nahelegte.

Sie verhält sich wirklich anders. Paul Valéry stellt einmal im Zuge seiner Entlarvung der dichterischen Mechanismen wie höhnisch die Frage, in »Rhumbs« (1933), wofür ein Autor sich entscheide, wenn er die Wahl habe zwischen einem Leser, der ihn tausendmal, und hunderttausend Lesern, die ihn einmal lesen. Die Formulierung der Frage schließt die Entscheidung für jenen aus und leitet aus der Entscheidung für diese die Fälschung a priori in jeder literarischen Mitteilung ab, indem sie eben nicht Sprache für einen sei, für den Legitimierten, der im Besitz des richtigen Urteils über Wert oder Unwert des Mitgeteil-



ten wäre. Diese Auffassung ist richtig im Gebiet der schriftstellerischen Moral; im Gebiet der Rezeption des geschaffenen Kunstwerks ist sie wenn nicht falsch, so doch unzulänglich. In dem Gleichnis des Tschuang-tse vom Glockenspielständer wird erzählt, wie Tsching, der Meister der Holzarbeiter, einen Glockenspielständer machte, der alle so entzückte, als sei er von Geistern geschaffen. Als ihn der Fürst von Lu um das Geheimnis seiner Kunst befragte, begründete er die Möglichkeit seiner Leistung mit seiner Kraft, vor Beginn der Arbeit alles zu vergessen, was ihn in seinem Vollbringen stören könnte; den Lohn, den Ruhm, seine eigenen Glieder, seinen fürstlichen Auftraggeber. »Nun ging ich in den Hochwald. Ich sah die Formen der Bäume. Als ich einen erblickte, der die rechte Form hatte, erschien mir der Glockenspielständer, und ich ging ans Werk. Hätte ich diesen Baum nicht gefunden, ich hätte die Arbeit lassen müssen. Meine himmelsgeborene Art und die himmelsgeborene Art des Baumes sammelten sich darauf. Was hier Geistern beigemessen wurde, ist darin allein begründet.« In den zwei Teilen dieser Antwort bezieht sich der erste, das Vergessen, genau auf die künstlerische Moral; der zweite bezieht sich, in einer mystischen Formulierung, auf die Lösung der Aufgabe, die nur unter einer Bedingung möglich war: daß dem Künstler der eine Baum erschien, welcher die rechte Form hatte. Das Richtige ist hier untrennbar mit der Idee des Einen verknüpft, indem *ein* Baum, *eine* Lösung, *ein* Glockenspielständer nur drei Stadien des gleichen Prozesses sind. Dem Fürsten von Lu scheint die Antwort zu genügen; er stellte keine weitere Frage, und auch der deutsche Leser ist in Bubers schlichter und starker Wiedergabe so suggestiv beeindruckt, daß er keine weitere Frage stellen wird. Könnte nicht aber der Leser von dem Fürsten von Lu die folgende Frage erwarten: Hätte mir der Glockenspielständer nicht trotz des Erhabenen, was du über seine Entstehung berichtest, mißfallen können? Und hätte er mir nicht auch, wie das vollendete Kunstwerk, gefallen können, falls du den richtigen Baum nicht gefunden und weitergearbeitet hättest? Solche Fragen richtet von Rechts wegen niemand an einen Künstler, und wenn er es täte, dürfte dieser von Rechts wegen die Antwort verweigern, weil alles, was der Philosophie recht, der Kunst keineswegs billig sei. Das Problem, auf das die Aufmerksamkeit hier gerichtet werden soll, ist dieses: Im Gebiet des Einen vollzog sich die Arbeit des Künstlers an

seinem Glockenspielständer, die Vorbedingungen für das Gelingen waren in idealer Vollständigkeit gegeben, aber das Gefallen an dem Kunstwerk hätte ausbleiben, man hätte die Lösung der Aufgabe nicht als die richtige erkennen, man hätte dieses Richtige »nicht verstehen«, man hätte sogar die Lösung eines geringeren Künstlers als richtige bewundern können, und auch dieser hätte das Gleichnis vom Glockenspielständer erzählen können.

Nicht um einer skeptischen Zersetzung des Schönen das Wort zu reden, sondern um auf die großen Schwierigkeiten zu deuten, die bei der nüchternen Betrachtung des Schönen sich ergeben, wird hier einem tiefsinnigen Gleichnis ein Sinn unterlegt, den es an sich nicht tragen könnte und abschütteln dürfte, und doch würde in dem Falle der Ablehnung des Glockenspielständers der Künstler bei seinem Glauben verharren, daß er das richtige Kunstwerk gemacht habe und daß dieses Richtige als richtig unabhängig von menschlicher Zustimmung existiert. Dieser Glaube, so gewiß er, subjektiv betrachtet, ein Halt ist, der große Leistungen der Kunst in einer grundsätzlich feindlichen Welt hinreichend erklärt, ist, objektiv betrachtet, eine Chimäre, die mit dem Problem der Welt nicht fertig wird. In dieser Welt, sei sie freundlich oder feindlich, in dieser einen und identischen Welt lebt der Künstler, und wie er auch das Eine in sich selber steigern mag, die Zustimmung der Welt ist kein zufälliger Akt, ohne den das geschaffene Kunstwerk als Kunstwerk lebendig wäre, sondern diese Zustimmung ist für das Kunstwerk konstitutiv, ohne diese Zustimmung ist es nicht vorhanden, und es muß sogar mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß hohe Werte im Laufe der immer prekären Geschichte untergegangen sind, wenn diese Zustimmung auch lange nach dem Tode des Künstlers nicht verwirklicht werden konnte, und unbeschadet der Tatsache, daß immer wieder einzelne Künstler nach ihrem Tode anerkannt wurden. Andererseits beruht das rechtzeitige Gefallen an einem Glockenspielständer nicht notwendigerweise auf jenem unumstößlichen Wissen des Richtigen, das den Künstler selbst beflügelt. Hätte also doch Valéry recht, der das Urteil des Einen dem günstigen Vorurteil von hunderttausend Menschen vorzieht?

Valéry hat unrecht; aber hier beginnt sich das Problem zu verwickeln. Er betrachtet nämlich mit unvergleichlicher empirischer Schärfe die Mechanismen im Menschen an sich, welcher der Mensch seiner

Äpoche ist, im Künstler an sich, welcher der Künstler seiner Epoche ist – in tausendfach variierten Urteilen über Einzelvorgänge des geistigen Verhaltens, deren identischer Gegenstand höchstwahrscheinlich immer er selbst ist, bezieht er sich auf die Vorgänge in vielen Menschen, aber diese Vielen sind nicht die ihm selbst natürlich gegebenen Gegenstände seines Denkens. Viele Menschen reagieren aber anders als einer. Im Gebiet der Kunst drückt sich dieser Sachverhalt in paradoxer Zuspitzung so aus, daß der Eine richtig reagiert, aber falsch, daß die Vielen falsch reagieren, aber richtig. Mögen auch in einer soziologisch bestimmten Gruppe von Vielen die Wenigen das Urteil über ein Werk der Kunst in Gang bringen, dieses Urteil ist niemals identisch mit dem richtigen Urteil des Einen. Dieses Wissen um das Richtige wird nur vorgegeben, weil gerade dieses vorgegebene Wissen niemand entbehren kann, der über Kunst urteilt, und weil sich die Allerwenigsten eingestehen, daß das Urteil über Kunst sachlich unvollziehbar ist. Diese Wenigen ständen noch über dem einen Leser Valéry's, wenn nicht schließlich doch manches auf Valéry's tiefste Intention hindeutete, daß dieser Eine selbst bei höchster Bejahung eines gegebenen Kunstwerks auch nur sein Unvermögen eingestehen könnte, zu sagen, *warum* er dieses Kunstwerk für schön halte, im Gegensatz zu einem anderen, das er für weniger schön hält, und so fort. Wieder geht es hier nicht um Skepsis, wie ja überhaupt die Skepsis als solche sich auflöst, wenn sich das, was sie behauptet, als wahr herausstellen sollte; denn gegen die Wahrheit kann die Skepsis kein Einwand sein. Sie wirkt vielmehr oft wie eine zielbewußte Methode, welche gewisse Wahrheiten nur zu dem Zweck bestreitet, andere Wahrheiten um so unauffälliger nicht bestreiten zu dürfen; der philosophische Beweis von der Unmöglichkeit aller Skepsis dürfte, wie immer er geführt wird, auf einen logischen Beweis hinauslaufen, der sich mit einem sachlichen Beweis identisch erklärt.

Es geht nicht um Skepsis, es geht um die grundsätzliche Schwierigkeit. Diese liegt darin, daß das Schöne zwar durch die ganze Geschichte der Kunst hin das Schöne geblieben ist, daß ihm aber kein identischer Gegenstand faßbar entspricht. In diese Richtung weist Goethes Satz: »Die Schönheit kann nie über sich selbst deutlich werden.« Wir wissen alle, wo Schönheit ist, aber es weiß keiner, was sie ist, und zwischen denen, die es zu wissen behaupten, ist keine Einigkeit herstellbar, es

sei denn die der Konvention, welche durch eine neue Konvention ersetzt wird, wenn ihre Zeit abgelaufen ist. Viele Gespräche mit Gustav Steinschneider in Tel-Aviv haben um diesen Mittelpunkt gekreist, indem ich von den praktischen Erfahrungen im Zusammenleben mit Gedichten und Dichtern und er von seinen metaphysischen Erfahrungen im Nachdenken über die Kunst ausging. Das Tohuwabohu der Fehltritte von Künstlern über Künstler innerhalb einer Epoche, die Gleichheit sich ausschließender künstlerischer Bestrebungen, das Versagen selbst der vorhandenen kritischen Maßstäbe wurde uns zum Problem: daß alles so ist, wie es ist, ohne daß irgendwer mit annähernder Genauigkeit wüßte, warum es so ist. Daß etwa ein Geist wie Valéry, ein ebenso bedeutender Dichter wie Kritiker, in seiner Antrittsvorlesung als Dozent für Poetik am Collège de France offen sagen konnte, er wisse nicht, was ein Vers sei, war uns hinter dieser bewunderungswerten Offenheit ein weiterer Beweis für eine Ratlosigkeit, der bis heute keine metaphysische Erfahrung gewachsen ist. Dennoch erwuchs aus diesen Versuchen, wenigstens eine echte Fragestellung zu formulieren, der Anstoß zu der vorliegenden Betrachtung, welche allerdings die Methode des systematischen Denkers weder übernehmen will noch könnte. Es ist zu hoffen, daß er selbst sie einmal der Öffentlichkeit vorlegt, damit man sieht, wo und wie die Schönheit in einem heutigen System der Philosophie stehen müßte, das von Kant ausgeht, um die neue Problematik einer gleichzeitig gewachsenen und gesunkenen Erfahrung zu bewältigen. Von gänzlich anderen Voraussetzungen kommend, von marxistisch-soziologischen – die eine später verworfene Vergangenheit von hoher Denk- und Leuchtkraft unverwechselbar tingiert hat –, findet Walter Benjamin Formulierungen über das Schöne, welche eine Stelle in seinem Aufsatz »Über einige Motive bei Baudelaire« (Zeitschrift für Sozialforschung VIII 1–2, Paris 1939, S. 77) entsprechend wiedergibt. Sie knüpft sich an eine Analyse der mystischen »correspondances« bei Baudelaire, die als eine »Erfahrung« bezeichnet werden, die sich »krisensicher zu etablieren« suche, und von dieser heißt es, daß sie nur »im Bereich des Kultischen« möglich ist. Dann kommen die Sätze: »Dringt sie über diesen Bereich hinaus, so stellt sie sich als ‚das Schöne‘ dar. Im Schönen erscheint der Kultwert als Wert der Kunst.« Dazu gehört eine längere Fußnote, aus der hier zwei entscheidende Aussagen zitiert seien. Die

erste lautet: »Das Schöne ist seinem geschichtlichen Dasein nach ein Appell, zu denen sich zu versammeln, die es früher bewundert haben. Das Ergriffenwerden vom Schönen ist ein *ad plures ire*, wie die Römer das Sterben nannten. Der Schein im Schönen besteht für diese Bestimmung darin, daß der identische Gegenstand, um den die Betrachtung wirbt, in dem Werke nicht zu finden ist.« Diese Aussage ist für den Blickpunkt der vorliegenden Betrachtung von hohem Gewicht, weil sie das Schöne an einem Kunstwerk, hier also an einem Gedicht, nicht metaphysisch erklärt, sondern geschichtlich. Indem die meisten (*plures*) ein Gebilde für schön erklären, wird es schön, mit der Einschränkung, daß der identische Begriff des Schönen nicht mehr vorhanden ist; damit erhält auch die platonische Idee des Schönen eine andere Funktion. Es liegt nahe, hieraus zu folgern, daß ein Gedicht wie »Über allen Gipfeln« darum ein so großes Gedicht ist, weil es von Goethe ist. Diese Behauptung meint keinen Verzicht auf die ästhetische Wertung überhaupt, sie will vielmehr sagen, daß ein Gedicht von Goethe erst auf Grund der Tatsache eines geschichtlichen Prozesses, kraft dessen Goethe als Goethe in Erscheinung tritt, als so groß erscheint, wie es nicht von Anfang an ist, sondern im Werden geworden ist, und daß erst dann die Möglichkeit einer künstlerischen Abschätzung, der Begründung eines Werturteils besteht. Dasselbe Gedicht von Goethe, imaginiert als das Werk eines unbekannten Verfassers, könnte zwar auf einzelne Leser die Wirkung des uns bekannten Gedichts von Goethe ausüben, selbst dann wäre es nicht von Goethe, sondern von einem Dichter, der kraft dieses Kunstwerks in einen historischen Prozeß eintritt, und es muß viel hinzukommen, damit das Gedicht in einer neuen Epoche als so groß erschiene wie das von Goethe in der seinen (oder, streng genommen, erst in der unseren; denn daß es sich abhebt von der späteren Kunstübung, auf die es mit wechselnden Aspekten bezogen bleibt, trägt zu der Formulierung des Kunsturteils selbst dann bei, wenn dieses nur aus der immanenten Gesetzlichkeit des Gedichts nach ästhetischen und geistigen Prinzipien abgeleitet wird). Die platonische Idee des Schönen wird so aus einem herrschenden Prinzip zu einer verwendbaren Funktion, die scheinloser arbeiten kann, als es in der metaphysischen Anweisung, daß die Dinge schön sind, möglich ist; denn nur in einem »kultischen« Zusammenhang sind die Dinge wirklich schön, in einem wirklichen sind sie und können sie durch



dieses Sein auf die Schönheit deuten. Es läßt sich in einem verhältnismäßig einfachen Denkakt eine Eiche mit blauen Blättern vorstellen, obwohl dieses Blau der gegebenen Wirklichkeit widerspricht, aber nur dann, wenn es sich hier um keinen ästhetischen Denkakt handelt, indem etwa ein Maler die imaginierten blauen Blätter »für schöner« hielte als die gegebenen grünen, wie dies im malerischen Expressionismus der Fall war und auch im dichterischen. Wenn Else Lasker-Schüler sagt: »Die Amseln fielen wie Trauerrosen / Hoch vom *blauen* Gebüsch«, so ist es keineswegs sicher, daß sie in diesem Gebüsch wirklich etwas Blaues gesehen hat, sie hat vielmehr das wirklich Gesehene Grün in der Form des Blauen aufgenommen, besser: benannt. Dieser Denkakt ist ein höchst komplizierter, und er vollzieht sich mehr in der »kultischen« als in der wirklichen Welt. Hier schon ist der »Schein« wirksam, der in Benjamins zweiter Äußerung so entscheidend wird.

Diese Aussage bezieht sich auf das Verhältnis des Schönen zur Natur. Sie lautet: »Das Schöne in seinem Verhältnis zur Natur kann als das bestimmt werden, was wesenhaft sich selbst gleich nur unter der Verhüllung bleibt.« Der Autor zitiert hier sich selber, aber gleichsam in einer skelettartigen Verkürzung, dazu verknüpft er das Zitierte mit Gedanken, die in der ursprünglichen Umgebung des Zitats nicht vorkommen. Das ist begründet; die Kritik von Goethes »Wahlverwandtschaften«, der das Zitat entnommen ist, entspringt einer Gewalt der metaphysischen Inspiration, die es noch nicht nötig hat, in der Stufenfolge der Ideen von der höchsten, der Gottes, abzusehen. Darum ist jene in Hofmannsthals Zeitschrift »Neue deutsche Beiträge« 1924 und 1925 erschienene Abhandlung von einer wunderbar beseelten Nüchternheit, darum sind die späteren Arbeiten des gleichen Denkers von einer gleichsam trockenen Nüchternheit, die den Schreibenden in seinen Aussagen so zögern und wägen läßt, wie früher ihn die metaphysische Inspiration gestoßen und entschieden hatte. Der »Schein« nun, der weniger ein skeptisches Prinzip ist, indem etwa die Schönheit selbst dieser Schein wäre, wird hier gedacht als ein regulatives Prinzip, das bewirkt: geschichtlich, daß sich der identische Gegenstand des Schönen der Betrachtung entzieht; metaphysisch (Benjamin spricht von »Natur«), daß der identische Gegenstand des Schönen vorhanden ist, aber nur in der von ihm untrennbaren Verhüllung. Den gleichen Sachverhalt trifft der Satz des gleichen Autors



us »Einbahnstraße« (1928): »An allem, was mit Grund schön genannt wird, wirkt paradox, daß es erscheint.« Das heißt wohl, daß im Erscheinen die dem Schönen eigentümliche Verhüllung zerrissen wird: wir erfahren das Schöne als eine der stärksten Realitäten der geistigen Welt, aber wenn wir auch erfahren wollen, was es, dieses erfahrene Schöne, wirklich ist, sind wir im Dunkel, selbst wenn es strahlend erleuchtet wäre.

Dieses Dunkel, auf dem unterschiedslos die Dunkelheit oder die Klarheit eines Gedichts beruht, macht es ganz deutlich, daß niemals die Dunkelheit die Ablehnung eines Dichters erklärt und niemals die Klarheit seine Anerkennung, niemals die Dunkelheit die Zustimmung und die Klarheit die Ablehnung. Die Entscheidung, die jeweils in dem geschichtlichen Moment eines ebenso ästhetisch wie soziologisch komplizierten Weltzustands gefällt wird, ist in einem solchen Grade »dunkel« wie jener Goethesche Drang, der sich des rechten Weges bewußt ist, aber nur diese dunkle Entscheidung allein entscheidet, was rechtmäßig dunkel oder hell sei: das *trovar clus* der Provenzalen oder Goethes Lyrik, Valéry oder Karl Kraus. Dazu kommt, daß es in der Dunkelheit Klarheit geben kann wie in herrlich verständlichen Stellen bei Mallarmé, oder in der Klarheit Dunkelheit, wie in Goethes »Selige Sehnsucht«, von gewissen Stellen in der klassischen Walpurgisnacht zu schweigen, wo der Dichter das Dunkle mit bewußter Schroffheit noch tiefer verdunkelt. Dennoch ist es klar, daß die Aufgabe des Dichters nur darin bestehen kann, der Klarheit zuzustreben. Das Dunkel stellt sich von selber ein, denn die Antinomien von Schönheit und Wahrheit, von Kunst und Erkenntnis sind *innerhalb der Kunst* undurchbrechbar. Valéry sagt über das »Schriftstellerideal«: »Wenn sie sagen wollen, daß es regnet, so setzen sie hin: ‚Es regnet.‘ Dazu genügt ein kaufmännischer Angestellter.« (Zitiert nach Albrecht Fabri: »Aus und zu einem französischen Buche«, Deutsche Beiträge, München, 3, 1947.) Aber dieser kaufmännische Angestellte würde das Geforderte kaum leisten, und trotz dieser falschen Auffassung ist Valéry ein großer Dichter, welcher, wenn er sagen will, daß es regnet, es eben nicht sagt und mit der dichterischen Kraft dieses Nichtsagens am Ende doch den geforderten Sachverhalt herstellt: daß es regnet. Auch Sartre sagt trotz des Generations- und Gedankenunterschieds in »Situations I« (1947, S. 306) das gleiche, nämlich dies: »Man muß das Herz der

Dinge erfinden, wenn man es eines Tages entdecken will. Audiberti belehrt uns über die Milch, wenn er von ihrer ‚geheimen Schwärze‘ spricht. Aber für (Jules) Renard ist die Milch verzweifelt weiß; denn sie ist nur, als was sie erscheint.« Auch mit der schwarzen Milch kann man ein Dichter sein, aber auf die weiße scheint es mehr anzukommen; denn sie hat den großen Vorteil, daß an ihr nichts mehr zu erfinden ist. Möglich, daß bei Renard die Milch noch nicht weiß genug ist und daß sie darum, weil er der geringere Dichter wäre, gegen Audibertis schwarze Milch nicht aufkommen kann. Aber das will Sartre weniger sagen, als daß Renard die geringere Erkenntnis gehabt habe, und der Beweis ist gerade an diesem Punkte mißlungen. Karl Kraus sagt in »Nachts« (1919): »Kunst ist etwas, was so klar ist, daß es niemand versteht.« Hier wird die Klarheit im Material von Goethes überlieferter Klarheit verstanden wie auch als Ergebnis eines Sprachvermögens, das als ein Abbild der Erschaffung der Welt schlechterdings nicht dunkel sein könnte, aber mit dem »Verstehen« hapert es selbst hier. Kafka sagt einfach: »Die besondere Art meiner Inspiration, in der ich Glücklicherster und Unglücklicherster jetzt um 2 Uhr nachts schlafen gehe (sie wird vielleicht, wenn ich nur den Gedanken daran ertrage, bleiben, denn sie ist höher als alle früheren), ist die, daß ich alles kann, nicht nur auf eine bestimmte Arbeit hin. Wenn ich wahllos einen Satz hinschreibe, z. B.: ‚Er schaute aus dem Fenster‘, so ist er schon vollkommen.«

Es stimmt, aber die Unstimmigkeit bleibt, selbst in einer Klarheit, die rechtmäßig aus dem Dunkel ins Licht strebt. Die eigentliche Aufgabe wäre die, dieser Unstimmigkeit Herr zu werden, sie aber überschreitet die Fähigkeit selbst des größten Künstlers.

HERMANN KASACK  
AUS DEM CHINESISCHEN BILDERBUCH

*Landschaft mit Krähe*

BERGKETTEN am Horizont wie zart geschmiedetes Gewölk,  
Vor dem Eiland im See silberne Tupfen der Segel,  
Die aufblitzenden Fenster vorüberhuschender Schiffe.  
Auf der Spitze der dunklen Pappel am nahen Ufer  
Sitzt eine Krähe, bevor sie träge  
Aus dem Bilde ins Hinterland fliegt. Mein Herz  
Schlägt inmitten des Sommers, ein flüchtiger Gong,  
An die gereinigte Fläche des Schweigens.

*Heiterer Sinn*

Mit Wasser tuschen wir die Zeichen,  
Die unsern eignen Chiffren gleichen.  
Zu deuten nicht. Doch sie gehören  
Zum Spiel der Welt, uns zu betören.

*Leicht*

Kohlweißlinge sind seit ungemessenen Jahren  
Tastenden Rüssels über den Erdleib gefahren,  
Sie zählen weder Geburt noch Zeit,  
Sie sind mit Altjahrtausenden  
Im Zuge des Schwirrenden, Brausenden  
Teile im Raume der Ewigkeit.

Als Schmetterling im leichten Wind zu schaukeln,  
In einem Traum des Paradieses hinzugaukeln,  
Wer von uns wollte diese Milde nicht?  
Zwischen Vergangenheit und Zukunft messen  
Wir unser Leben aus. Die Gegenwart indessen,  
Sie schwebt als Kohlweißling noch im Gedicht.

### *Spannung*

Setz Augenhöhlen Kugeln ein aus Glas.  
Die Maske funkelt. Aber das Gesicht  
Bleibt ungefleckt von jeglicher Berührung.  
Willst du zum Spiegel deiner Inbrunst werden,  
Gib dich dem Blick preis, welcher offenbart,  
Daß jeder nur des andern Beute ist.

### *Meister des Bogenschießens*

Du bist das Ziel, ich bin der Pfeil,  
Und wage nicht, in ihm mich zu entlassen.  
Wie sollte mein entlegener Teil  
Im Grunde deines Lebens Wurzel fassen.

Jetzt bist du Pfeil und ich das Ziel.  
In dir mich treffen wird ein leichtes Spiel.

### *Ein Blatt vom Bodhibaum*

Einer tritt vor die Tür. Wachsen sieht er  
Die Schatten des Abends in seinem Garten.  
Die Flächen der Hände fest aneinandergelegt,  
Sucht er das Licht den Fingerkuppen zu erpressen.  
Im Gegengrund des Himmels  
Steigt rötlich der Mond auf.

### *Stille*

Flitter des Traumes, Sterne lassen  
Das Brautbett der Erde erglänzen,  
Im Heugeruch atmet der Augenblick  
Geraumes Vergessen.

Wenn alles wandert in regender Stille,  
Meine auch ich auf Strahlen zu tanzen  
In einem Lichte nicht alternden Daseins,  
Nahe der Quelle.

## ZUR DICHTUNG BERTOLT BRECHTS

### FRIEDRICH PODSZUS · DAS ÄRGERNIS BRECHT

*Für Männer. Überzeugen ist unfruchtbar.*

*Walter Benjamin*

Unter den vielen Antworten auf die immer neue Frage, was denn nun eigentlich ein Dichter sei, bietet sich auch das Wort Ärgernis an. Irgend jemand, ob König oder Präsident, wird sich immer finden, der fragt, wenn die Szene der Entlarvung spielt: »Wird es kein Ärgernis geben?« In dem Produktionstollhaus, in das sich unsere Welt im »prosaischen Zeitalter«, wie Goethe es voraussah, oder im »wissenschaftlichen«, wie Brecht es bezeichnet, zu verwandeln droht, geriet der Dichter augenscheinlich auf die Seite des Überflüssigen. »Nur Narr, nur Dichter!« Daß das Überflüssige im Kern das Notwendige ist, dürfte in der Produzenten- und Konsumentenatmosphäre der Gegenwart als Lästerung wirken. Und schon ist man allzuleicht bereit, jedweden Ärgernis mit der schärfsten Waffe, der des Totschweigens, zu begegnen.

In solchem Zeitalter, in Hölderlins »dürftiger Zeit«, sieht sich der Mensch nur noch als l'homme machine, das heißt als eine durch Technik betriebene Apparatur, als Automaten, oder als Zoon politikon, das heißt als ein durch Politik gelenktes, dressiertes, abgefüttertes Tier. Auch Bertolt Brecht wird nicht leugnen können, daß er sich, gerade dem Ersten Weltkrieg entronnen, in einer auf Wirtschaft, Technik und Politik reduzierten Umwelt durchaus unwohl fühlte. Er begann als mutiger, kräftiger Neinsager. Im zarteren Teil seines Wesens getroffen und schockiert von der peinigenden Unordnung der Zeit, reagierte er seine Erfahrungen zunächst ab in einem »épater le bourgeois«, das als modische Parole sich bald, wie bei seinen Zeitgenossen, auch bei ihm erschöpfte. Die Anarchie um ihn zwar blieb, und ehe er, zur Robustheit entschlossen, andere Wege gehen mußte, hat er ihr mit heute historisch verständlichen romantischen Attituden Tribut geleistet. Wenn er auch bei der Uraufführung von »Trommeln in der Nacht« seine Zuschauer auffordern ließ, nicht so romantisch zu glotzen, seine Befreiungsversuche vom romantisch empfundenen Mate-

rial ergaben zunächst nur eine Veränderung der poetischen Requisitur. Es ist im Grunde belanglos, welche Vokabeln ein Dichter, noch romantisch gestimmt, aber schon antiromantisch eingestellt, wählt. Der Wechsel der schwelgerisch gepriesenen Objekte, der Wechsel auf Virginia, Whisky, Boxer, das Dschungel der großen Städte hat auch Brecht auf die Dauer nicht befriedigen können. Gültig und ergreifend bleiben dennoch aus den zwanziger Jahren vor allem seine Aufblicke zum wolkenbeflogenen Himmel, Fernweggefühle ins Unbeschreibliche und eine redlich eingestandene Verzweiflung, die sich Jenseitsausflüge verbietet. Der berühmte Zwiegesang zwischen Jim und Jenny, dem Kranich und der Wolke offenbart das tragische Geheimnis der Menschen, die nur noch die Liebe zu lieben vermögen. Solche Töne vergehen nicht, wenn auch Reiche untergehen.

Mehr als die zeitweise verpönten Klassiker haben die damalige Jugend zwei fast neuentdeckte Dichter, der späte Hölderlin und Büchner, beeindruckt, ja in Zauberbann geschlagen. Das Fragmentarische ihres Werks, die Torsen ihres Lebens wirkten unmittelbarer und lösender als die Verfestigung des Klassischen. Auch für Brecht müssen Büchners Stücke ein großes Theater- und Spracherlebnis gewesen sein. In der Luft der Münchner Kammerspiele unter Otto Falckenberg – Shakespeare, Büchner, Strindberg, Wedekind gehörten dort zum wesentlichen Repertoire – wuchs er sich zum Dramatiker aus, und als praktischer Realist lernte er so viel vom Theater, um damit, wie er einmal mit kokettem Zynismus aussagte, Geld zu verdienen. Wer es ihm nicht glaubte, konnte aber erkennen, daß der Rückzug auf diese Formel verbot, weiter zu fragen. Fast mit keinem der jetzt gesammelten »Ersten Stücke« drang Brecht so durch, wie er es sich wünschte. Erst die Adaption einer alten Vorlage, der Bettleroper von John Gay, hatte fast wider Erwarten als »Dreigroschenoper« einen großen Erfolg. War dieser aber nicht ein einziges Mißverständnis?

Brecht wollte Ärgernis erregen, aber er erreichte das Ärgernis nicht. Ein Publikum im Abenddresß fühlte sich gut unterhalten, amüsiert, erkannte sich nicht in dem perspektivisch anderen Milieu – was es eigentlich tun sollte. Jedenfalls war das des Dichters redliche Absicht. Die »großen Räuber«, die Haifische, Glücksritter im Jammertale



stätten durch ein Spruchband auf der Szene ermahnt werden sollen, nicht so romantisch zu klatschen. Wäre dieses Publikum bereit gewesen, »gegen die große Kälte zu Felde« zu ziehen? Wohl kaum! Im Gegenteil, von der Kältewirtschaft lebte es – auch Brecht mußte einsehen, daß er sich hier keiner Täuschung hingeben durfte.

Ging der Darbieter »süßer Anarchie« in sich? Hatte er sich trotz »Mahagonny« und der »Heiligen Johanna der Schlachthöfe« insgeheim auf seine Konversion zum Marxismus vorbereitet? Romantisch bestimmte Naturen zeigen von jeher eine Neigung zur Konversion. Das Sichausleben, der mutige Impuls, mit dem Kopf durch die Wand zu denken – beides bereitet einen Zustand der Ausweglosigkeit vor, in dem der vital gegebene Rückprall auf eine einsichtige Ordnung verständlich ist. In der deutschen Intelligenz der zwanziger Jahre sind die Bekehrungen zum Marxismus auffallend. Im jungen Brecht wird man viele Spuren des zeitgenössischen Nihilismus finden. Seine zuweilen hektischen, vorübergehenden Neigungen zu einem von ihm im wesentlichen imaginierten Amerika ebften ab. Für den Augsburger Großbürgerssohn, wohlversehen mit antipfäffischen Affekten, führte kein Weg nach Rom oder Wittenberg. Im Denkgefüge des historischen und dialektischen Materialismus fand aber Brecht den Ordo, ohne den für ihn die Zeitwelt nur noch ins reine Chaos abzugleiten drohte. Die Errungenschaften und Folgen der russischen Oktoberrevolution von 1917 begannen den einst »gegen Verführung« singenden Dichter zu berücken. Der Dramatiker der »Mutter«, der Lehrstückschreiber ändert Ton, Gebärde und Sprache. In seinen Anfängen, in den Balladen und Songs der »Hauspostille«, noch in der »Dreigroschenoper« und »Mahagonny« ist seine Sprache, blühend bunt, zuweilen fauvistisch verwegen. Seine Diktion wechselt langsam völlig. Als ob er ein Gelübde der Armut und Entäußerung getan hätte, verzichtet er immer mehr auf Schmuck, Ornament und Ausschweifung. Brecht wäscht gleichsam seine Sprache. Ein moralischer, überredender, auf Gesinnungsänderung drängender Ton bricht in seine weitergehende dramatische und lyrische Produktion ein. Der Dichter ist ohne den Denker Brecht fortan nicht mehr zu denken. Er will überzeugen. Er wird zum Jasager.

Seinem deutschen Publikum, dem der Nationalsozialismus eine Scheinordnung raffiniertester Art vorgaukelt, entfremdet er sich,

schon ehe er nach dem neronischen Akt des Reichstagsbrandes ins Exil gehen muß. Aus der Bühnenpraxis, von der Theaterarbeit, der er wie wenige leidenschaftlich und genial ergeben ist, entfernt, verdichten sich immer mehr seine Theorien über das Theater. Die grundlegenden Kategorien eines nicht-aristotelischen, des »epischen Theaters«, sind in dieser Umbruchszeit in Erinnerung an die praktische Arbeit mit Regisseuren und Schauspielern ausgereift. Das erst 1948 abgefaßte »Kleine Organon für das Theater« bereitet sich vor. Ist Brecht von Haus aus eine theoretische Natur? Eine philosophisch gerichtete, erudite Intelligenz wie Walter Benjamin, der zu seinen Weggenossen zählte, hatte zuweilen berechtigte Zweifel. Und dagegen sprechen fast auch die Reihe von Dramen, die Brecht im Exil verfaßte. Aus dem immer verwickelter werdenden Labyrinth des Nachdenkens, Umdenkens, Gegendenkens flüchtet er fast wider Willen, aber manchmal mit somnambuler Sicherheit in die schlichteren, eindeutigen Bezirke der Gestaltung. Es wäre unmöglich, nachzuweisen, daß die strikt und mit dogmatischem Eifer durchgehaltene Konversion den Dichter in Brecht, seine Sprachwilligkeit und Sprachbegabung ertötet habe. Zwar ist und bleibt bewußt die Sprache seiner Exilslyrik puritanisch. Auf den Reim wird immer mehr verzichtet. Selbst die Gedichte, die Schöpfung sind und nicht Überzeugung vermitteln, sind im Vergleich zu denen der »Hauspostille«, die exhibitionistisches Gepräge zeigen, im Ton verhalten, gedämpft. Sie brauchen nicht den früheren Lautenschläger, nicht die Über- und Untermalung der zeitgenössischen Komponisten, mit denen der Dichter sich streckenweise zu einer mehr oder weniger glückhaften Symbiose verband.

Als nach der säkularen Katastrophe des Zweiten Weltkrieges Brecht auf Umwegen aus dem Exil nach Berlin zurückkehrt, gehört er zu den wenigen, die im schmalen Gepäck beträchtliche Gaben, vor allem für das deutsche Theater, bereit haben. Einige der Exilstücke sind bereits auch im deutschen Westen und in der Schweiz nicht ohne Erfolg aufgeführt worden. Die Parteinahme Brechts für die Regierung der Deutschen Demokratischen Republik hatte leider zur Folge, daß Stücke wie »Der kaukasische Kreidekreis«, »Galilei« und selbst die bereits erprobten im Westen nicht mehr gespielt werden. Kann das gegenwärtige deutsche Theater auf solch einen Anreger, solch eine Potenz verzichten? Genügt der Femespruch, daß er eine Gegen-

Welt darstellt? Ziemt einer manchmal den starken Mann markieren-  
len, von Ängsten gezeichneten Welt die Waffe des Totschweigens?  
/errät sie damit nicht ihre Verstörtheit? Selbst wenn Brecht nur der  
Trabant einer feindlichen Lebensordnung, ein Osthöriger oder gar  
bereits, wie mancher meint, der Gefangene einer getarnt wirkenden  
inquisition wäre, es bleibt genug, um seine Bedenken mit der Stärke  
der Geduld zu bedenken. Ist es nicht aufschlußreich genug, daß ein Stück  
wie »Der gute Mensch von Sezuan«, das seine Zuschauer nicht mit einer  
Lösung, sondern mit einer Frage entläßt, im Osten nicht gespielt wurde?

Zu bedenken ist bei Brecht gewiß vieles. Von jeher hat das Theater  
wie etwa mit lyrischen auch mit epischen Mitteln gearbeitet. Sie ein-  
zusetzen erfordert allein schon die Natur des Zuschauers, dem Zeit  
gegönnt werden muß, nicht nur einzuatmen, sondern auch auszuatmen.  
Das Podium der reinen Überredung ist ein Unding, ebenso wie das  
Theater als politische Anstalt. Atemlosigkeit, Kurzatmigkeit durch  
Zwang heben auch die Denkfunktionen, an die gerade ein Überzeu-  
ger appelliert, auf, wie die geschundenen und erfahrenen Zeitgenossen  
es bei den Orgien der Propaganda und den unbegreiflichen Zere-  
monien der Zerstörung erfuhren. Brecht wendet sich nicht ohne Be-  
rechtigung gegen die Effekte auf hypnotisch-suggestiver Grundlage.  
Muß aber, weil auf der Bühne schwarze, faule Magie zelebriert wurde  
(etwa im Theater Reinhardts), sie von jeder, auch der echten, natür-  
lichen Magie gereinigt werden? Da das Theater so vieles ist, kann  
gerade das »Theater der Dichtung«, das wir brauchen, auf das wir  
hoffen, nicht ohne Zauberelemente auskommen; es ist neben allem  
anderen auch der Zauberguckkasten der aufs Glück erpichten Men-  
schen. Welche Gewalt vermöchte jemals aus ihnen diese von Macht-  
habern oft genutzte Sucht herauszuprügeln? Und unausbleiblich  
überrollt der Praktiker Brecht in seinen stärksten Szenen (man denke  
unter anderem an das Gerichtszelt in »Mahagonny«, an die Besteigung  
des Hatelmaberges im »Puntila«, an die Parkszene im »Guten Menschen  
von Sezuan«) den Theoretiker, der fast eine Scheu hat, das Wort  
»dramatisch« zu verwenden. Die Einbeziehung des Mimus wurde  
schließlich selbst von Brecht als notwendig empfunden. Wenn er dem  
Publikum eine völlige Freiheit vor der Szene zugestehen will, kann er  
die Möglichkeiten echter Berausung nicht umgehen. Es geht um  
den natürlichen Schatz der Phantasie, ohne die niemand zu leben ver-

mag, deren Mißbrauch nicht der Dichter zu rektifizieren hat, sondern gegebenenfalls eine Ordnungspolizei oder die Pathologie.

Zu bedenken ist Brechts Überschätzung der List. »Es ist List nötig, damit die Wahrheit verbreitet wird.« Da Brecht mit Mut oft nicht durchdrang, schlug er bei ihm in List um. Der dogmatische Jasager, der Bekenner seiner »Wahrheit«, deren Verkleidung heute nicht mehr so notwendig ist wie ehemals, sein »Sich-schicken in die Welt« bieten zuweilen das nicht erfreuliche Schauspiel eines »Jesuiten des Diesseits«. Zur Signatur der Zeit, der dürftigen Zeit, gehört, daß sie »den armen Dichtern« viele Wahrheiten anbietet. Für den Dichter aber ist die List nicht die entscheidende Waffe. Seine Chance, die er sich nicht rauben lassen darf, ruht in dem Nein zu den Institutionen, die ihn einladen und fangen wollen, damit er ihre jeweilige »Wahrheit« beschwöre. Die Priester jeder Art und Qualität – auch die der Ersatzreligionen – freilich können nicht umhin, ihr zuweilen begehrrliches Interesse zu zeigen, und ihre alte Erfindung, die sich in heutiger Schreibweise oder im Intellektuellenjargon Engagement nennt, auch dem Tagesgebrauch anzuempfehlen und aufzudrängen. Der Neinsager von einst, dessen lautere Sympathie den Fahrenden, den Vaganten und Goliarden gehörte, war der offenen, großen Wahrheit, auf die der Dichter angelegt ist, näher, und als solcher war er notwendiges Ärgernis in einer Umwelt, die sich betäuben, die sich auf falsche Weise trösten, befriedigen, mit Parolen oder falscher Metaphysik abfüttern ließ. Lessings demütige Entscheidung für den einzigen, immerwährenden Drang nach Wahrheit ist ein gültigerer Weg, als den Brecht im Dickicht des »wissenschaftlichen Zeitalters« eingeschlagen hat. Ob es nun ein Glück oder das Elend für den Menschen bedeutet, Brechts Satz, den er nur seinen Feinden oder gegnerischen Zeitgenossen zudachte, gilt für alle, ihn eingeschlossen: »Sie wissen die Wahrheit nicht.« Zweifellos ist er, der bourgeoisen Welt entstammend, ein genauer Kenner des Ruinenplatzes, den es aufzuräumen gilt. Er war und wird auch heute noch sein ein versierter Abbrecher und Destrukteur, der, wie berichtet wird, »nicht an das Gute Alte anknüpfen« will, »sondern an das Schlechte Neue«. Ob aber das, was er uns als Ingenieur einer neuen Welt anbietet, das notwendende Arkana in sich hat, ist tief fraglich, es muß ebenso durch das Fegefeuer der Zweifel hindurch wie andere »Wahrheiten«, über die er manch-

mal allzu gleichgültig die Achseln zuckte, die ihm nichts als Torheit  
nd. »Die Weltgeschichte ist noch nicht zu Ende« (Max Frisch). Das  
studium menschlicher Dummheit ist nicht durch Examen und  
Diplom abzuschließen. Es ist eine mit dem Dasein des Menschen ge-  
ebene, ewige Aufgabe.

Brecht gibt vordergründiges Ärgernis, indem er auf einem der  
angebotenen Stühle Platz nimmt. Er macht es den Gegenweltlern,  
den Totschweigern leicht. Sich auf keinen der Stühle zu setzen, das  
wäre die Kunst, das heilsame Ärgernis! Dürfen wir uns angesichts der  
Übel, die mit dem Menschen geboren werden, die er, wissenschaftlich  
groß geworden, für sich und seinesgleichen auslaboriert, ausruhen?  
Man kann auch zwischen den Stühlen stehen. Wenn auch gerade  
dieses Sich-nicht-Setzen ein Ärgernis ist, und für unsere Zeit ein bei-  
spiellooses, der Dichter sollte es geben.

## WALTER BENJAMIN · ZU 'TAOTEKING'

Als er siebzig war und war gebrechlich,  
Drängte es den Lehrer doch nach Ruh,  
Denn die Güte war im Lande wieder einmal schwächlich  
Und die Bosheit nahm an Kräften wieder einmal zu.  
Und er gürtete den Schuh.

Und er packte ein, was er so brauchte:  
Wenig. Doch es wurde dies und das.  
So die Pfeife, die er immer abends rauchte,  
Und das Büchlein, das er immer las.  
Weißbrot nach dem Augenmaß.

Freute sich des Tals noch einmal und vergaß es,  
Als er ins Gebirg den Weg einschlug.  
Und sein Ochse freute sich des frischen Grases  
Kauend, während er den Alten trug.  
Denn dem ging es schnell genug.

Doch am vierten Tag im Felsgesteine  
Hat ein Zöllner ihm den Weg verwehrt:  
»Kostbarkeiten zu verzollen?« – »Keine.«  
Und der Knabe, der den Ochsen führte, sprach:  
»Er hat gelehrt.«  
Und so war auch das erklärt.

Doch der Mann in einer heitren Regung  
Fragte noch: »Hat er was rausgekriegt?«  
Sprach der Knabe: »Daß das weiche Wasser in Bewegung  
Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt.  
Du verstehst, das Harte unterliegt.«

Daß er nicht das letzte Tageslicht verlöre,  
Trieb der Knabe nun den Ochsen an.  
Und die drei verschwanden schon um eine schwarze Föhre  
Da kam plötzlich Fahrt in unsern Mann  
Und er schrie: »He, du! Halt an!«

»Was ist das mit diesem Wasser, Alter?«  
Hielt der Alte: »Interessiert es dich?«  
Sprach der Mann: »Ich bin nur Zollverwalter,  
Doch wer wen besiegt, das interessiert auch mich.  
Wenn du's weißt, dann sprich!

Schreib mir's auf! Diktier es diesem Kinde!  
So was nimmt man doch nicht mit sich fort.  
Da gibt's doch Papier bei uns und Tinte  
Und ein Nachtmahl gibt es auch: ich wohne dort.  
Nun, ist das ein Wort?«

Über seine Schulter sah der Alte  
Auf den Mann: Flickjoppe. Keine Schuh.  
Und die Stirne eine einzige Falte.  
Ach, kein Sieger trat da auf ihn zu.  
Und er murmelte: »Auch du?«



Eine höfliche Bitte abzuschlagen  
War der Alte, wie es schien, zu alt.  
Denn er sagte laut: »Die etwas fragen,  
Die verdienen Antwort.« Sprach der Knabe: »Es wird auch  
»Gut, ein kleiner Aufenthalt.« schon kalt.«

Und von seinem Ochsen stieg der Weise,  
Sieben Tage schrieben sie zu zweit.  
Und der Zöllner brachte Essen (und er fluchte nur noch  
Mit den Schmugglern in der ganzen Zeit). leise  
Und dann war's so weit.

Und dem Zöllner händigte der Knabe  
Eines Morgens einundachtzig Sprüche ein  
Und mit Dank für eine kleine Reisegabe  
Bogen sie um jene Föhre ins Gestein.  
Sagt jetzt: kann man höflicher sein?

Aber rühmen wir nicht nur den Weisen,  
Dessen Name auf dem Buche prangt!  
Denn man muß dem Weisen seine Weisheit erst entreißen.  
Darum sei der Zöllner auch bedankt:  
Er hat sie ihm abverlangt.

*(Bertolt Brecht: Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration.)*

Das Gedicht kann Anlaß geben, die besondere Rolle aufzuzeigen, die die Freundlichkeit in der Vorstellungswelt des Dichters spielt. Brecht weist ihr einen hohen Platz an. Wenn wir uns die Legende, die er erzählt, vor Augen stellen, so ist es so, daß auf der einen Seite die Weisheit Laotse steht – er wird übrigens im Gedicht nicht mit Namen genannt. Diese Weisheit ist im Begriff, ihm das Exil einzutragen. Auf der anderen Seite steht die Wißbegierde des Zöllners, der am Schluß bedankt wird, weil sie dem Weisen seine Weisheit erst entrissen hat. Das wäre aber ohne ein drittes nie geglückt: dieses dritte ist die *Freundlichkeit*. Wenn es ungerechtfertigt wäre, zu sagen, daß der Inhalt des Buches Taoteking die Freundlichkeit ist, so wäre man immerhin mit

der Behauptung im Recht, daß das Taoteking nach der Legende dem Geiste der Freundlichkeit zu verdanken hat, daß es überliefert wurde. Über diese Freundlichkeit erfährt man in dem Gedicht allerhand.

An erster Stelle dies, daß sie nicht unbedacht zur Geltung kommt:

Über seine Schulter sah der Alte  
Auf den Mann: Flickjoppe. Keine Schuh.

Die Bitte des Zöllners mag noch so höflich sein. Laotse versichert sich erst, daß ein Berufener sie tut.

An zweiter Stelle: die Freundlichkeit besteht nicht darin, Kleines nebenher zu leisten, sondern Größtes so zu leisten, als wenn es ein Kleinstes wäre. Nachdem Laotse einmal die Befugnis des Zöllners zu fragen ermittelt hat, stellt er die folgenden weltgeschichtlichen Tage, die er ihm zu Gefallen auf seiner Wanderung einhält, unter das Motto:

Gut, ein kleiner Aufenthalt.

Drittens erfährt man über die Freundlichkeit, daß sie den Abstand zwischen den Menschen nicht aufhebt, sondern lebendig macht. Nachdem der Weise so Großes *für* den Zöllner getan hat, hat er wenig mehr *mit* dem Zöllner zu tun, und nicht er übergibt ihm die einundachtzig Sprüche, sondern sein Knabe tut es.

»Die Klassiker«, hat ein alter chinesischer Philosoph gesagt, »lebten in den blutigsten, finstersten Zeiten und waren die freundlichsten und heitersten Leute, die man jemals sah.« Der Laotse dieser Legende scheint Heiterkeit zu verbreiten, wo er geht und steht. Heiter ist sein Ochse, den das Gewicht des Alten nicht daran hindert, sich des frischen Grases zu freuen. Heiter ist sein Knabe, der es sich nicht nehmen läßt, Laotses Armut mit der trockenen Bemerkung zu begründen: »Er hat gelehrt.« Heiter wird der Zöllner vor seinem Schlagbaum gestimmt, und diese Heiterkeit inspiriert ihn zu der glücklichen Nachfrage nach den Forschungsergebnissen des Laotse. Wie sollte endlich der Weise selber nicht heiter sein, und wozu wäre seine Weisheit gut, wenn er, der das Tal, das ihn noch eben freute, an der nächsten Wegbiegung schon vergessen hat, nicht die Sorgen um das Künftige, kaum verspürt, schon vergessen hätte.

In der »Hauspostille« hat Brecht eine Ballade von den Freundlichkeiten der Welt geschrieben. Es sind drei an der Zahl: die Mutter

stellt die Windeln bei; der Vater reicht eine Hand; Leute schütten Erde aufs Grab. Und das genügt. Denn am Schluß dieses Gedichtes heißt es:

Fast ein jeder hat die Welt geliebt,  
Wenn man ihm zwei Hände Erde gibt.

Die Freundlichkeitsbezeugungen der Welt finden sich an den härtesten Stellen des Daseins ein: bei der Geburt, beim ersten Schritt ins Leben und bei dem letzten, der aus dem Leben führt. Das ist das Minimalprogramm der Humanität. Es begegnet wieder im Laotse-Gedicht und hat dort die Gestalt des Satzes angenommen:

Du verstehst, das Harte unterliegt.

Das Gedicht ist zu einer Zeit geschrieben, wo dieser Satz den Menschen als eine Verheißung ans Ohr schlägt, die keiner messianischen etwas nachgibt. Es enthält aber für den heutigen Leser nicht nur eine Verheißung, sondern auch eine Belehrung.

Daß das weiche Wasser in Bewegung  
Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt

belehrt darüber, daß es geraten ist, das Unstete und Wandelbare der Dinge nicht aus dem Auge zu verlieren und es mit dem zu halten, was unscheinbar und nüchtern, auch unversieglich ist wie das Wasser. An dritter Stelle endlich steht neben der Verheißung und neben der Theorie die Moral, die aus dem Gedicht hervorgeht. Wer das Harte zum Unterliegen bringen will, der soll keine Gelegenheit zum Freundlichsein vorbeigehen lassen.

## HELMUT OLLES

### VON DER ANSTRENGUNG DER SATIRE

In seinen »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit« spricht Brecht von der List, die angewandt werden muß, um die Wahrheit in der rechten Weise zu verbreiten. Konfuzius habe in dem überlieferten Satz: »Der Herrscher von Kun ließ den Philosophen Wan töten...«, das Wort »töten« durch »ermorden« ersetzt; man solle statt »Volk« »Bevölkerung« und statt »Boden« »Landbesitz« sagen, um den Wörtern ihre »faule Mystik« zu nehmen. Bei dieser Theorie Brechts geht es aber nicht so sehr um List. Was er geben will, ist eine Lehre von der treffenden Bezeichnung der Dinge. Der übliche Name verhüllt – nach Brechts Anschauung –, der neue Name verdeutlicht. In der Praxis sieht das so aus: Brecht hat sich während der Emigration Gedanken gemacht »Über die Bezeichnung Emigranten«: »Immer fand ich den Namen falsch, den man uns gab: Emigranten. / Das heißt doch Auswanderer. Aber wir / Wanderten doch nicht aus... Vertriebene sind wir, Verbannte.« Er zitiert in der Ballade »Von der Billigung der Welt« die Professoren, »die mit schönen Worten / Rechtfertigen, was ihr Auftraggeber macht, / Von Wirtschaftskrisen sprechend statt von Morden...«. Das ist richtiges Nennen, das sich erweitern kann zum wirksamen Nennen; es erfüllt dann die Funktion, bei der Revolution mitzuhelfen. Deshalb heißt es vom Revolutionär: »... wo Unterdrückung herrscht und von Schicksal die Rede ist, / Wird er die Namen nennen« (»Lob des Revolutionärs«), also nicht mehr den Begriff des Schicksals gebrauchen, sondern die Sache Unterdrückung richtig benennen, um sie abzuschaffen. Brecht glaubt, daß die Erkenntnis der Wirklichkeit Veränderung verbürge: »Wer seine Lage erkannt hat, wie soll der aufzuhalten sein?« (»Lob der Dialektik«). Er steht damit in einer marxistischen Tradition; den Unterdrückten »das Bewußtsein des Drucks« zu geben, war schon eine Absicht von Marx.

Der Marxismus sieht geschichtliche Entwicklung auf dem Kampf von Gegensätzen begründet. »Auf einer gewissen Stufe ihrer Entwicklung geraten die materiellen Produktivkräfte der Gesellschaft in Widerspruch mit den vorhandenen Produktionsverhältnissen...« (Marx) – dieser Satz legt den Endzustand jeder Gesellschaftsordnung

als in sich widersprüchlich aus. Im gleichen Sinne definierte Lenin Dialektik als »Erforschung der Widersprüche im Wesen der Dinge selbst«. Trifft das Gesetz des immanenten Widerspruchs zu, so wird es für die spätbürgerliche Welt in besonderem Grade gelten. Diese schlechte Welt wäre damit prädestiniert, Objekt der Satire zu sein – wenn man Satire ernst nimmt und sie nicht als die vergnügte Banalität des Spottes über den lokalen Mißstand versteht, sondern als eine Methode der Kritik am Bestehenden. Ihr Angriffsfeld ist ja eben das Widersprüchliche; sie zeigt, scheinbar uninteressiert und sachlich, wie sich das brutale Gegeneinander als Harmonie tarnt und die Lüge die Maske der Redlichkeit trägt, sie zeigt das Elend als selbst angerichtet und den Abfall von jener Idee, die man öffentlich gutheißt. Das derart Falsche brauchte man nur an sich selbst zergehen zu lassen; einen Maßstab von außen anzulegen, wäre überflüssig. Weshalb eigentlich sind, unter ihren eigenen Voraussetzungen, die orthodoxen Marxisten so schlechte Satiriker? Denn es führt zur völligen Veräußerlichung der Satire, die Dinge in Brechts Manier »richtig« zu benennen. Die Methode ist nun diejenige des direkten Widerspruchs von außen, und am Ende steht das Pamphlet. Nicht etwa erst nach Brechts endgültiger Bekehrung zum Kommunismus; er hatte eine äußerste Grobschlächtigkeit bereits in der »Hauspostille« erreicht: »Die (alte Frau) hatte kein Brot zum Essen mehr / Das Brot, das fraß das Militär.« Später stellte Brecht der absolut schlechten Welt die Verheißung einer besseren kommunistischen Zukunft entgegen – jetzt schon gegenwärtig in der Partei –, und die Extreme sind gang und gäbe: das feierliche Loblied und das Schimpfen – zum Fluchen langt es nicht. Genau so wie die Wut vereinfacht der Hohn; der Bürger erscheint als Spießer, der nur Angst um seine »Sparbüchse und Sonntagshose« hat.

Der satirische Schriftsteller wird, wenn ihm Sprache mehr ist als zufälliges Mittel, die Satire aus der Sprache selbst entwickeln; er läßt den Irrtum zu Wort kommen, auf daß er im Wort zu Fall komme. Es ist bezeichnend, daß die Sprachsatire bei Brecht nicht allzu häufig ist. Er analysiert den § 1 der Weimarer Verfassung: »Die Staatsgewalt geht vom Volke aus – Aber wo geht sie hin?« Die Redensart, daß der Mensch denkt und Gott lenkt, wird in der »Mutter Courage« verwandelt in: »Der Mensch denkt: Gott lenkt – Keine Red davon.« Das vage Ungefähr der gedankenlos nachgesprochenen Phrasen fordert

heraus zur Umdeutung, welche die Wahrheit aufdeckt. Die Sprache Hitler-Deutschlands bot für Sprachsatire das denkbar beste Objekt; die Fackel des Satirikers Karl Kraus entzündet sich in der »Dritten Walpurgisnacht« gerade an dieser Sprache und kann dann das Ganze leicht in Brand stecken. Brechts »Furcht und Elend des III. Reiches«, ungleich schwächer als die »Dritte Walpurgisnacht«, nur in wenigen Szenen treffsicher, ist nicht reich an sprachsatirischen Einfällen. Das Hakenkreuz »hat einen großen Haken für den armen Mann«; das Wort »Verdacht« wird in zwei Sätzen zu Tode gehetzt: »Alle sind verdächtig. Es genügt doch, daß der Verdacht besteht, daß einer verdächtig ist.« Die eigentümliche und verräterische Beliebtheit des Wortes »schlagartig« fiel Brecht wie Kraus auf. Bei Kraus sind Sätze aus nazistischen Proklamationen unverändert abgedruckt, nur das Wort »schlagartig« ist spationiert; er berichtet ironisch von einer seelischen Verwandlung durch den Nazismus, »die oft schlagartig erfolgt, nicht selten Bewußtlosigkeit oder doch Gedächtnisstrübung zur Folge hat«. Brecht läßt, viel witzloser, einen SA-Mann agieren, bei welchem alles schlagartig vonstatten geht: »DER SA-MANN. Und dann setzt es auch schon was. – DER CHAUFFEUR (murmelt). Schlagartig.« Brechts Witz hat eine gewisse Bemühtheit, aber auch Mühsamkeit. Eine andere Parallele zeigt das noch besser; Brechts Amtsrichter meint: »Meine Frau hat gut sagen, ich soll einfach untersuchen, was wirklich vorgefallen ist! Davon würde ich höchstens in einer Klinik aufwachen.« Kraus bringt erst ein Zitat und unmittelbar anschließend den Kommentar: »Der Nationale Verband hat die Aufgabe... die Festgenommenen eingehend vorbereitend zu vernehmen.« Danach erfolgt die Ablieferung ins Spital...« Der Übergang im zweiten Beispiel ist viel abrupter und verblüffender. Die Form ist jedesmal die gleiche: paradoxe Kausalbeziehungen werden unter Weglassung der Zwischenglieder als ganz natürlich hingestellt.

Merkwürdig, daß bei dem Dramatiker Brecht auch die mimetische Satire, d. h. das parodierende Nachahmen, das Hineinschlüpfen in eine andere Person zum Zweck der Karikatur, so selten vorkommt. Aber er ist eben kein Parodist; den Mangel an parodistischer Begabung beweisen allein die häßlich mißratenen »Hitler-Choräle« und deren Vorspiel in der »Hauspostille« (»Großer Dankchoral«), zu schweigen von der 1950 hergestellten »Kinderhymne«, welche das



Deutschlandlied ersetzen soll: »Anmut sparet nicht noch Mühe, / Leidenschaft nicht noch Verstand, / Daß ein gutes Deutschland blühe...«, in der just daran gespart wird. Im Gedicht »Begräbnis des Hetzers im Zinksarg« nimmt Brecht die Haltung des Gegners ein: »Und wer da von Sattessen spricht, / Und wer da von euch trocken wohnen will... Der soll von nun an bis in Ewigkeit / In das Zink kommen wie dieser da...« So zynisch offen wird keiner sprechen; auch Unterdrücker pflegen ihr Gewissen durch plausible Begründungen ihres Tuns zu schonen. – Mit der bösen Welt hat Brecht nichts zu schaffen, und wenn er sie billigt, so ist das nur eine Vortäuschung: »Ich bin nicht ungerecht, doch auch nicht mutig. / Sie zeigten mir da gestern ihre Welt, / Da sah ich nur den Finger, der war blutig. / Da sagt ich eilig, daß sie mir gefällt« (»Ballade von der Billigung der Welt«). Was bloßgestellt werden soll – die Feigheit des Kompromißlers und die Schlechtigkeit der Welt –, das ist nach der ersten der dreißig Strophen jedem klar.

Und doch hat Brecht eine Neigung zum Spielen, zum Vorspielen und Nachahmen, welche sich in seinen Stücken dort am besten macht, wo keine satirischen Ansprüche erhoben werden. Man probiert etwas, bevor man es ausführt: die jüdische Frau probt, als sie allein ist, den Abschied, den sie gleich von ihrem Mann nehmen will, und trotzdem wird nachher alles anders (»Furcht und Elend«). Den Lustspielen ist das Spielen im Spiel (hier nicht im Sinne der Rahmenhandlung) am meisten gemäß. »Mann ist Mann« baut darauf auf, daß der Packer Galy Gay auf dem Wege, einen Soldaten zu spielen, selber Soldat wird; aus Spiel wird Ernst. Die Figuren von »Herr Puntila und sein Knecht Matti« lieben es, zu spielen. Der ungefüge Puntila hat, wenn er betrunken ist, Leichtigkeit, Grazie und Spiellaune; er spielt eine Bootsfahrt über einen Aquavit-See, eine Bergbesteigung im Zimmer. Matti und Eva spielen eine Liebesszene, Eva läßt sich spielerisch als Arbeiter-Hausfrau examinieren.

Je mehr Brechts Satire sich der reinen Komik nähert, desto gelungener ist sie; mögen seine komischen Mittel auch konventionell sein und weniger glänzend als solide gehandhabt werden. Die komische Entwertung von Moralbegriffen, die Dekouvrierung angeblich idealer Werte, welche Brecht liebt, kann zwar dazu verwandt werden, der bürgerlichen Gesellschaft eins auszuwischen. Aber sie ist bei ihm etwas

Ursprüngliches und im Grunde von keiner sozialen Theorie belastet oder abhängig. So wird etwa der Begriff »solid« von der Mutter Courage aufgelöst: »Das ist nix, solid. Ich hab nur einen gehabt, Gott sei Dank, wo solid war. So hab ich nirgends schuften müssen...« »Alle Tugenden«, heißt es im gleichen Stück, »sind nämlich gefährlich auf dieser Welt« – denn sie zahlen sich nicht aus. Noch verdächtiger ist das Gerede von soldatischen Tugenden: »In einem guten Land brauchts keine Tugenden, alle können ganz gewöhnlich sein, mittel-gescheit und meinetwegen Feiglinge«; wo von Tugend die Rede ist, fehlt es den Feldherren an Geld, Intelligenz und Fleiß. Diesem Ent-larven des Anspruchsvollen entspringt die komische Lust. Eine tö-richte Meinung ad absurdum zu führen, glückt hier ohne große An-strengung gleichsam nebenbei; der Glaubenskrieg wird von einem seiner Anhänger so definiert, daß er seine wahre Natur offenbart: »In einer Weis ist es ein Krieg, indem daß gebrandschatzt, gestochen und geplündert wird, bissel schänden nicht zu vergessen, aber unterschieden von alle andern Kriege dadurch, daß es ein Glaubenskrieg ist, das ist klar« (»Mutter Courage«). Es handelt sich bloß um einen andern Namen für dieselbe Sache! – Ein hoher Anspruch kann dadurch als Schein enthüllt werden, daß ihm das Tun nicht entspricht. Jemand ruft: »In meinen vier Wänden kann ich äußern, was mir paßt«, schweigt aber ängstlich, sobald das Dienstmädchen hereinkommt (»Furcht und Elend«). Das unvermittelte Nebeneinander von pathetischer und von nüchtern realistischer Aussage läßt das Pathos über-spannt klingen; im »Verhör des Lukullus« gibt es Zwiegespräche dieser Art: »JUNGES MÄDCHEN. Sieh den Rothelm. Nein den Großen. – ANDERES MÄDCHEN. Schielt« usw. Das findet sich schon beim frühen Brecht. Die Zeilen »Die weiße Hölle der Visionen / Ist ein Bretter-verschlag, worin Regen eindringt« formulieren den großen Katzen-jammer; aufrechterhalten wird die Spannung in der Zusammen-stellung: Hanna Cash hat die »Augen der schwarzen Seen«, aber »schwärzere Zeh'n« (beides in der »Hauspostille«). Komisch ist die Er-nüchterung, die Mutter Courage ihrer Tochter Kattrin zuteil werden läßt. »Die Liebe ist eine Himmelsmacht, ich warn dich.« »Er sagt, er möchte den Boden küssen, über den deine Füße gehn, hast du sie ge-waschen gestern?« Das muß trocken und beiläufig gesprochen werden, ohne Absetzen, ohne Verändern des Tons, der vielmehr gleichmäßig

bfällt. Brecht neigt zu herabstimmenden Schlußformeln, er ist das Gegenteil eines Rhetorikers. Gegen das Pathos wendet er nicht nur Sprache, sondern auch Gestik an: »Im Sitzen gibt es kein Pathos«, wird in den »Trommeln der Nacht« mehrfach betont; Mutter Courage weiß das ebensogut: »Und im Sitzen gibts kein Aufruhr.« (Brecht fand das Motiv in Bergsons »Le Rire«.) – Feiner ist die Selbstentlarzung durch ungewolltes Sich-Verplaudern. Im »Guten Menschen von Sezuang« diskutiert Wang, der Wasserverkäufer, mit den Göttern über die Überschwemmungen in der Provinz Kwan und erklärt sie mit der geringen Gottesfurcht der Bewohner. Anders der zweite Gott: »Unn! Weil sie den Staudamm verfallen ließen.« Darauf der erste Gott: »Ssst!«

Galy Gay, der gar nicht Soldat werden will, bekommt zu hören: »Es ist vielleicht die Möglichkeit vorhanden, daß Sie Soldat werden können.« Etwas Unerwünschtes wird als schöne Möglichkeit hingestellt, es wird umgedreht und umgedeutet. Im »Puntilla« erscheint Nüchternheit als schlimmer Anfall, was sich sprachlich in der Wortbildung »sternhagelnüchtern« ausdrückt. Durch solche Umdeutungen – sie Paradoxa zu nennen, ist eher ein Hindernis für die Erkenntnis des komischen Stils – werden falsche und fragwürdige Auffassungen dem Gelächter preisgegeben, wie die des Amtsrichters vom Recht: »... ich muß doch wissen, was man von mir verlangt. Wenn man das nicht weiß, gibt es keine Justiz mehr« (»Furcht und Elend«). Auch Gesten werden umgedeutet: der Legionär, der scheinbar seine Hand ausstreckt, den Feldherrn zu grüßen, tut es, »ihm zu zeigen, daß sie immer noch leer war« (»Lukullus«).

Ungewohnte Ausdrucksweise wirkt oft komisch, vor allem wenn sie unangebracht zeremoniell oder beschönigend ist. Die Witwe Leokadja Begbick spricht so förmlich: »Gewisse Wörter versetzen die Frauen in einen Zustand, in dem ihr Blut erregt wird« (»Mann ist Mann«). Das klingt wie Nestroy: »Ich kann nicht umhin, Ihr mein Wohlgefallen zu erkennen zu geben.« (Brecht hat, bei manchen Beziehungen zu den Komikern Nestroy und Karl Valentin – von diesem will er das Stückeschreiben gelernt haben –, eines gar nicht: ihren Bezug zum Metaphysischen.) Leokadja redet eine der von ihr beschäftigten Dirnen als »Blume am staubigen Wege der Soldaten« an; verstärkt wird die Wirkung durch gelegentlichen Umschlag in derbe

Beschimpfung: »Hiobja, sammle die Pennystücke ein von den Herren Soldaten für das schöne Lied auf Witwe Begbicks Jazzband, sonst drücken sich die Schweine wieder vom Bezahlen.« Eine der ganz wenigen *humorvollen* Partien bei Brecht ist das Gedicht vom »Abbau des Schiffes Oskawa durch die Mannschaft«. Das Recht scheint durchaus auf der Seite der Matrosen zu sein, welche das Schiff ruinieren. Sind sie faul, heißt es, sie seien »müde«. Suff und Diebstahl werden von dem Erzähler umständlich umschrieben: »Da die Löhnung schlecht war, / Empfanden wir das Bedürfnis, unseren Kummer / In Alkohol zu ersäufen. So / Nahmen einige Kisten mit Champagner / Den Weg in die Mannschaftsräume...«

Nur dieses eine Mal hat Brecht das *Komische* in die Lyrik hereingebracht. Man hat nicht ohne Recht seinen Weg in der Lyrik nach der »Hauspostille« als vollständige Abkehr vom Früheren gesehen, als Weg von der Vision zum Abstrakten (Herbert Lüthy, *Der Monat* IV, 44). Aber schon die »Hauspostille« ist nicht ausschließlich als subjektive Erlebniskunst zu verstehen. Wohl ging Brecht da vom Subjektiven aus – aber er blieb nicht dabei stehen. Ob und wie weit sich Gedicht und Satire verschmelzen lassen, ist eine offene Frage; Brechts Gedichte, wiewohl nicht alle, hatten von Anfang an so sehr provozierenden und gesellschaftskritischen Charakter (Liturgie vom Hauch, Bekehrung eines Branntweinhändlers, Lied der drei Soldaten, Ballade vom Soldaten), daß sie ohne viel Zwang als *satirische* Lyrik gesehen werden könnten. Die »Hauspostille« wollte dem Bürger seinen Faulschlaf und seine Selbstzufriedenheit austreiben; Brecht verstand es, in Stoff und Wort zu schockieren. Er nützt sogar noch die Stimmung als Mittel der Störung aus, wenn Jakob Apfelböck seine Eltern »in mildem Licht« erschlägt; die idyllische Atmosphäre sticht zu grell ab gegen das Grauen des Geschehnisses. Nie hielt Brecht Zwiesprache mit einem einsamen Leser – er hielt eine Ansprache an viele Hörer; seine Gedichte gehören auf die Bühne. Sie sind nicht in sich ruhend, sondern beunruhigend. Selbst in den Terzinen von den Kranichen und der Wolke, welche dem früher üblichen Begriff von Lyrik am nächsten kommen, liegt das Apostrophieren, die unüberhörbare Wendung an das Publikum, bereits im ersten Wort beschlossen: »Seht jene Kraniche in weitem Bogen...« (in früherer Fassung: »Sieh jene Kraniche...«, weil da als Duett vorgetragen). Vor dem des-

illusionierenden Epilog, der den Halt der Liebenden an der Liebe als Schein begreift – Brecht hat ihn auch fortgelassen –, steht der Vers: »Wohin, ihr? – Nirgendhin. – Von wem davon? – Von allen.« Er bezieht wiederum die Hörer mit ein; denn sie gehören zu jenen allen, von denen sich die Kraniche entfernen.

Der Hörer sollte sich mitschuldig fühlen an jedem Leid; darum ließ Brecht moralisch-reflektierende Kommentare selten aus, der Refrain diente zu ihrer Aufnahme. Er stellte sich mit dem Deutestab neben seine Produkte, damit nur ja nichts im Dunklen bleibe; er zeigte seinem Publikum das Häßliche, ohne ihm eine Distanz von dem Gezeigten einzuräumen. Das steht in Verbindung mit der Form der Rollen-Poesie. Viele seiner Balladen und Lieder sind Rollenlyrik, sie werden von bestimmten Figuren gesungen, oft stammen sie ja aus Stücken. Das geht bis zum Sich-hinein-Versetzen in ein Pferd (»O Falladah«). Das Zuteilen von Rollen wirkt sich auch so aus, daß märchenhaft personifiziert wird: der Schrank spricht, das Brot blickt »mild« zum Himmel. Vorgänge werden zu Gestalten: »Das Unrecht geht heute einher...die Gewalt versichert«; in Brechts Prosa erscheint die Gewalt als Figur (»Geschichten vom Herrn Keuner«).

In den neueren Gedichten ist das »Wir« häufiger geworden als das apostrophierende »Ihr«. Mit dem »Ihr« kann das imaginäre reiche Publikum, das Brecht zuhört, angeredet und angegriffen werden. »Wir«, das sind »wir Arbeiter«, von denen einer für alle spricht. Das klingt, als ob es da eine fixe Meinung dieser Arbeiter gäbe, wo sich in Wirklichkeit eine Haltung des Befehls oder zumindest des sanft drängenden Aufforderns verbirgt. »Laßt uns« ist ein typischer Sprachgestus des neuen Brecht. In seiner Welt passiert alles befehlsgemäß: »Wer verloren ist, kämpfe!« – »Trenne dich nicht von uns!« – »Reih dich ein in die Arbeitereinheitsfront / Wo dein Platz, Genosse, ist!« – »Tretet vor und empfängt unsern Dank!« Auch das Danken hat den barbarischen Ton des Militärs, und nicht einmal das Geben kommt ohne Imperativ aus: »Buntspecht komm nach vurn. / Buntspecht hier ist dein Wurm.« Der typische Gestus des *jungen* Brecht war jedoch die Bitte: »Doch ihr, ich bitte euch, wollt nicht in Zorn verfallen, / Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen.« Heute genügt, ohn' Federlesen, für den Genossen der Befehl und für den Ausbeuter die Drohung. Daß Brechts Vermögen zu reiner Lyrik durch die Art seiner politi-



schen Produktion in Mitleidenschaft gezogen worden ist, scheint gerade aus seinen jüngsten lyrischen Versuchen hervorzugehen, in denen die einhämmernden Wiederholungen der Pamphlete am falschen Ort nachhallen. Die Tiefe der Leere dürfte schwer auszumessen sein: »Es ist Abend. Vorbei gleiten / Zwei Faltboote, darinnen / Zwei nackte junge Männer. Neben einander rudern / Sprechen sie. Sprechend / Rudern sie nebeneinander.« Vom »kleinen Haus unter Bäumen am See« steigt der Rauch auf. – »fehlte er / Wie trostlos dann wären / Haus, Baum und See«; und sie sind es doch auch so. Möglicherweise ist das Versagen vor der Natur die Folge davon, daß die Naturverbundenheit des jungen Brecht einem direkten, dünnen Ausbeutungswillen gewichen ist. »Laßt uns bekämpfen die Natur / Bis wir selber natürlich geworden sind... Also kämpfe ich gegen die Natur«, das verkündet programmatisch der erste der sogenannten Versuche, der »Flug der Lindberghs« von 1929. Im »Kleinen Organon für das Theater« erfahren »Ausbeutung und Unterwerfung der Natur« ein besonderes Lob. Sie ist etwas, was es zu »bezwingen« gilt (»Bei der Lektüre eines sowjetischen Buches«). Damit schwand auch das Motiv der menschlichen Einsamkeit in der Natur – von Brecht vorwiegend als einsames Sterben aufgefaßt –; die Idee der Einsamkeit wurde pervertiert. »Die Sprache reicht zur Verständigung nicht aus« (»Im Dicksicht der Städte«): Beim frühen Brecht kennen und verstehen die Menschen sich nicht. Daher rührt das Mißverständnis in »Futzer«; die hungernden Heimkehrer halten den guten Soldaten für einen harten Menschen und wagen nicht, ihn anzusprechen. Es hatte bei Brecht auch eine positive Neigung zum Alleinsein gegeben, zum »Enfin seulement« Baudelaires (Gedicht »Vom Mitmenschen«, Orgees Abort-Poem – der Abort ist darum für Orgees der schönste Ort, weil ein Ort einfach wundervoll sei, wo man »selbst in der Hochzeitsnacht allein sein kann«). Aus der Trennung von den aufdringlichen und lästigen Mitmenschen wurde die bedingungslose Bejahung des Seins in der »Solidarität«. Eine Trennung gibt es nicht mehr zwischen Mensch und Mensch, sondern nur zwischen Klasse und Klasse.

Wie aus der Bitte der Befehl entstand, so aus der Frage die Ausgabe der schlüssigen Lösungen. Denn es gibt nichts als Lösungen und Antworten und kein offenbleibendes Problem. Fragt Brecht jetzt noch, so bleiben seine Fragen rhetorisch. Am Schluß des »Guten Menschen



von Sezuan« wird gesucht und gefragt: »Was könnte die Lösung sein?« Nicht das Problem der Güte in der Welt ist gemeint, es wird nur die Unmöglichkeit des Gutseins unter dem kapitalistischen System behauptet. Im Begriff des Problems würde Brecht wahrscheinlich ein Produkt bürgerlichen Denkens sehen. Denn der Kommunismus, »Er ist nicht das Rätsel, sondern die Lösung« (»Lob des Kommunismus«). So steht geschrieben. Darüber aber, daß die totale Fraglosigkeit abstoßt, weiß Brecht sicher Bescheid, sonst gäbe es nicht jene Geschichte vom Herrn Keuner, in welcher er rät: »Könnten wir nicht im Interesse der Propaganda eine Liste der Fragen aufstellen, die uns ganz ungelöst erscheinen?«

In »Furcht und Elend« verfallen diejenigen der Satire Brechts, die immer nur bereit stehn, zu tun, was man ihnen auch auftrage. Der Amtsrichter sagt: »Ich bin ja zu allem bereit...«, der Lehrer: »Ich bin bereit, alles zu lehren, was sie gelehrt haben wollen.« In Brechts »Aufbaulied« liest man's jetzt anders: »Und trotz Hunger, Kält und Finsternissen / Stehn zum Handanlegen wir parat.« Das Paratstehn darf hier wohl symbolisch verstanden werden; was einst seine Satire diffamiert hat, gibt er als Parole aus. Steht Brecht nicht für die Machthaber parat, zu beliebigem Gebrauch?

## WALTER BENJAMIN · WAS IST DAS EPISCHE THEATER?

### *I. Das entspannte Publikum*

»Nichts Schöneres als auf dem Sofa liegen und einen Roman lesen«, heißt es bei einem Epiker des vorigen Jahrhunderts. Damit ist angedeutet, zu wie großer Entspannung der Genießende es vor einem erzählenden Werk bringen kann. Die Vorstellung, die man sich von dem macht, der einem Drama beiwohnt, pflegt etwa die gegenteilige zu sein. Man denkt an einen Mann, der, mit allen Fibern angespannt, einem Vorgang folgt. Der Begriff des epischen Theaters (den Brecht als Theoretiker seiner poetischen Praxis gebildet hat) deutet vor allem an, dieses Theater wünsche sich ein entspanntes, der Handlung gelockert folgendes Publikum. Es wird freilich immer als Kollektiv auf-

treten, und das unterscheidet es von dem Lesenden, der mit seinem Text allein ist. Auch wird sich dies Publikum, eben als Kollektiv, meist zu prompter Stellungnahme veranlaßt sehen. Aber diese Stellungnahme, so denkt sich Brecht, sollte eine überlegte, damit entspannte, kurz gesagt: die von Interessenten sein. Für ihren Anteil ist ein doppelter Gegenstand vorgesehen. Erstens die Vorgänge; sie müssen von der Art sein, daß sie aus der Erfahrung des Publikums an entscheidenden Stellen zu kontrollieren sind. Zweitens die Aufführung; ihrer artistischen Armatur nach ist sie durchsichtig zu gestalten. (Diese Gestaltung steht durchaus im Gegensatz zur »Schlichtheit«; sie setzt in Wirklichkeit Kunstverstand und Scharfsinn beim Regisseur voraus.) Das epische Theater richtet sich an Interessenten, die »ohne Grund nicht denken«. Brecht verliert die Massen nicht aus dem Auge, deren bedingter Gebrauch des Denkens wohl mit dieser Formel zu decken ist. In dem Bestreben, sein Publikum fachmännisch, jedoch ganz und gar nicht auf dem Wege über die bloße Bildung am Theater zu interessieren, setzt sich ein politischer Wille durch.

## *II. Die Fabel*

Das epische Theater soll »die Bühne ihrer stofflichen Sensation berauben«. Daher wird eine alte Fabel ihm oft mehr als eine neue leisten. Brecht hat sich die Frage vorgelegt, ob nicht die Vorgänge, die das epische Theater darstellt, schon bekannt sein müßten. Es verhielte sich zur Fabel wie der Ballettmeister zur Elevin; sein erstes wäre, ihr die Gelenke bis an die Grenze des Möglichen aufzulockern. (Das chinesische Theater geht in der Tat so vor. Brecht hat in "the fourth wall of China" [Life and letters today Vol XV No 6, 1936] dargestellt, was er ihm zu verdanken hat.) Soll das Theater nach bekannten Ereignissen Ausschau halten, »so wären geschichtliche Vorgänge zunächst am geeignetsten«. Ihre epische Streckung durch die Spielweise, die Plakate und die Beschriftungen geht darauf aus, ihnen den Charakter der Sensation auszutreiben.

Derart macht Brecht in seinem letzten Stück das Leben des Galilei zu seinem Gegenstand. Brecht stellt Galilei vor allem als großen Lehrer dar. Er lehrt nicht nur eine neue Physik, sondern er lehrt sie auf neue Weise. Das Experiment wird in seiner Hand nicht nur eine Er-

oberung der Wissenschaft, sondern eine der Pädagogik. Nicht auf dem Widerruf Galileis liegt der Hauptakzent dieses Stücks. Vielmehr ist der wirklich epische Vorgang in dem zu suchen, was aus der Beschriftung des vorletzten Bildes ersichtlich ist: »1633–1642. Als Gefangener der Inquisition setzt Galilei bis zu seinem Tode seine wissenschaftlichen Arbeiten fort. Es gelingt ihm, seine Hauptwerke aus Italien herauszuschmuggeln.«

Dieses Theater ist auf ganz andere Art mit dem Zeitverlauf im Bund als das tragische. Weil die Spannung weniger dem Ausgang gilt als den Begebenheiten im einzelnen, kann es die weitesten Zeiträume überspannen. (Ebenso geschah das einst im Mysterienspiel. Die Dramaturgie des »Ödipus« oder der »Wildente« bietet den Gegenpol zu der epischen.)

### *III. Der untragische Held*

Die klassische Bühne der Franzosen machte zwischen den Spielern den Standespersonen Platz, welche auf der offenen Szene ihre Fauteuils hatten. Uns kommt das unangebracht vor. Ähnlich unangebracht erschien es nach dem Begriff vom »Dramatischen«, der uns vom Theater geläufig ist, einen unbeteiligten Dritten als nüchternen Beobachter, als den »Denkenden«, den Vorgängen auf der Bühne beizuordnen. Etwas Ähnliches hat Brecht vielfach vorgeschwebt. Man kann weitergehen und sagen, daß der Versuch, den Denkenden, ja den Weisen zum dramatischen Helden selbst zu machen, von Brecht unternommen wurde. Und man kann gerade von hier aus sein Theater als episches definieren. Am weitesten vorgetrieben wurde dieser Versuch in der Figur Galy Gays, des Packers. Galy Gay, der Held des Stückes »Mann ist Mann«, ist nichts als ein Schauplatz der Widersprüche, welche unsere Gesellschaft ausmachen. Vielleicht ist es im Sinne Brechts nicht zu kühn, den Weisen als den vollkommenen Schauplatz ihrer Dialektik anzusprechen. Jedenfalls ist Galy Gay ein Weiser. Nun hat schon Platon das Undramatische des höchsten Menschen, des Weisen, sehr wohl erkannt. Er hat ihn in seinen Dialogen an die Schwelle des Dramas herangeführt – im »Phädon« an die Schwelle des Passions-spieles. Der mittelalterliche Christus, der, wie wir das bei den Kirchenvätern finden, den Weisen mitvertrat, ist der untragische Held par excellence. Aber auch im weltlichen Drama des Abendlandes hat die

Suche nach dem untragischen Helden nie aufgehört. Oft im Zwiespalt mit seinen Theoretikern, hat dieses Drama von der authentischen Gestalt der Tragik, das ist von der griechischen, sich auf immer wieder neue Art abgehoben. Diese wichtige, aber schlecht markierte Straße (die hier als Bild einer Tradition stehen mag) zog sich im Mittelalter über Hroswitha und die Mysterien; im Barock über Gryphius und Calderon. Später zeichnete sie sich bei Lenz und Grabbe ab und zuletzt bei Strindberg. Shakespearesche Auftritte stehen als Monumente an ihrem Rand, und Goethe hat sie im zweiten Teil des »Faust« gekreuzt. Es ist eine europäische, aber auch eine deutsche Straße. Wenn anders von einer Straße die Rede sein kann und nicht vielmehr von einem Pasch- und Schleichpfad, auf dem das Vermächtnis des mittelalterlichen und barocken Dramas an uns gelangt ist. Dieser Saumpfad tritt heute, wie struppig und verwildert immer, in den Dramen von Brecht zutage.

#### *IV. Die Unterbrechung*

Brecht setzt sein Theater als episches gegen das im engeren Sinne dramatische ab, dessen Theorie Aristoteles formulierte. Darum führt Brecht die entsprechende Dramaturgie als die nicht-aristotelische ein, wie Riemann eine nicht-euklidische Geometrie einführte. Diese Analogie mag verdeutlichen, daß es sich nicht um ein Konkurrenzverhältnis zwischen den fraglichen Formen der Bühne handelt. Bei Riemann fiel das Parallelaxiom fort. Was in der Brechtschen Dramatik wegfiel, das war die aristotelische Katharsis, die Abfuhr der Effekte durch Einfühlung in das bewegende Geschick des Helden.

Das entspannte Interesse des Publikums, welchem die Aufführungen des epischen Theaters zugedacht sind, hat seine Besonderheit eben darin, daß an das Einfühlungsvermögen der Zuschauer kaum appelliert wird. Die Kunst des epischen Theaters ist vielmehr, an der Stelle der Einfühlung das Erstaunen hervorzurufen. Formelhaft ausgedrückt: statt in den Helden sich einzufühlen, soll das Publikum vielmehr das Staunen über die Verhältnisse lernen, in denen er sich bewegt.

Das epische Theater, meint Brecht, hat nicht so sehr Handlungen zu entwickeln als Zustände darzustellen. Darstellung ist aber hier nicht Wiedergabe im Sinne der naturalistischen Theoretiker. Es han-

elt sich vielmehr vor allem darum, die Zustände erst einmal zu entdecken. (Man könnte ebensowohl sagen: sie zu verfremden.) Diese Entdeckung (Verfremdung) von Zuständen vollzieht sich mittels der Unterbrechung von Abläufen. Das primitivste Beispiel: eine Familienszene. Plötzlich tritt ein Fremder ein. Die Frau war gerade im Begriff, eine Bronze zu ergreifen, um sie nach der Tochter zu schleudern; der Vater im Begriff, das Fenster zu öffnen, um nach einem Schutzmann zu rufen. In diesem Augenblick erscheint in der Tür der Fremde. Tableau« – wie man um 1900 zu sagen pflegte. Das heißt: der Fremde wird mit dem Zustand konfrontiert; verstörte Mienen, offenes Fenster, verwüstetes Mobiliar. Es gibt aber einen Blick, vor dem auch gewohntere Szenen des bürgerlichen Lebens sich nicht so viel anders ausnehmen.

### *V. Der zitierbare Gestus*

»Jedes Satzes Wirkung«, heißt es in einem dramaturgischen Lehrbuch von Brecht, »wurde abgewartet und aufgedeckt. Und abgewartet wurde, bis die Menge die Sätze auf die Waagschale gelegt hatte.« Kurz, das Spiel wurde unterbrochen. Man darf hier weiter ausgreifen und sich darauf besinnen, daß das Unterbrechen eines der fundamentalen Verfahren aller Formgebung ist. Es reicht über den Bezirk der Kunst weit hinaus. Es liegt, um nur eines herauszugreifen, dem Zitat zugrunde. Einen Text zitieren schließt ein: seinen Zusammenhang unterbrechen. Es ist daher wohl verständlich, daß das epische Theater, das auf die Unterbrechung gestellt ist, ein in spezifischem Sinne zitierbares ist. Die Zitierbarkeit seiner Texte hätte nichts Besonderes. Anders steht es mit den Gesten, die im Verlaufe des Spiels am Platze sind.

»Gesten zitierbar zu machen«, ist eine der wesentlichen Leistungen des epischen Theaters. Seine Gebärden muß der Schauspieler sperren können wie ein Setzer die Wörter. Dieser Effekt kann zum Beispiel dadurch erreicht werden, daß auf der Szene ein Schauspieler seinen Gestus selbst zitiert. So verfolgte man in »Happy end«, wie die Neherin der Rolle seiner Sergeantin der Heilsarmee, die in einer Seemanns-Gruppe ein Lied, das besser dorthin als in die Kirche paßt, um Protestanten zu machen, gesungen hatte, dieses Lied und den Gestus, mit dem sie es sang, vor einem Konsilium der Heilsarmee zu zitieren hatte.

So wird in der »Maßnahme« nicht nur der Bericht der Kommunisten, sondern durch deren Spiel auch eine Reihe von Gesten des Genossen, gegen den sie vorgingen, vor das Parteitribunal gebracht. Was im epischen Theater überhaupt ein Kunstmittel der subtilsten Art ist, wird im besonderen Fall das Lehrstück zu einem der nächsten Zwecke. Im übrigen ist das epische Theater per definitionem ein gestisches. Denn Gesten erhalten wir um so mehr, je häufiger wir einen Handelnden unterbrechen.

## *VI. Das Lehrstück*

Zugedacht ist das epische Theater in jedem Fall genau so gut den Spielenden wie den Zuschauern. Das Lehrstück hebt sich als Sonderfall im wesentlichen dadurch heraus, daß es durch besondere Armut des Apparates die Auswechslung des Publikums mit den Akteuren, der Akteure mit dem Publikum vereinfacht und nahelegt. Jeder Zuschauer wird Mitspieler werden können. Und in der Tat ist es leichter, den »Lehrer« zu spielen als den »Helden«.

In der ersten Fassung des »Lindberghflugs«, die in einem Magazin publiziert wurde, figurierte der Flieger noch als Held. Sie war seiner Verherrlichung zugedacht. Die zweite Fassung verdankt – das ist aufschlußreich – ihr Entstehen einer Selbstkorrektur von Brecht. – Welche Begeisterung durchlief nicht die beiden Kontinente in den Tagen, die diesem Fluge folgten. Aber sie verpuffte als Sensation. Brecht bemüht sich, im »Flug der Lindberghs« das Spektrum des »Erlebnisses« zu zerlegen, um ihm die Farben der »Erfahrung« abzugewinnen. Der Erfahrung, die nur aus Lindberghs Arbeit, nicht aus der Erregung des Publikums zu schöpfen war und »den Lindberghs« zugeführt werden sollte.

T. E. Lawrence, der Verfasser der »Sieben Säulen der Weisheit«, schrieb, als er zur Fliegertruppe ging, an Robert Graves, dieser Schritt sei für den Menschen von heute, was für den mittelalterlichen der Eintritt in ein Kloster gewesen sei. In dieser Äußerung findet man die Bogenspannung wieder, die dem »Flug der Lindberghs«, aber auch den späteren Lehrstücken eigen ist. Eine klerikale Strenge wird der Unterweisung in einer neuzeitlichen Technik zugewandt – hier der im Flugwesen, später der im Klassenkampf. Diese zweite Verwertung ist in der »Mutter« am umfassendsten durchgebildet. Es war kühn,



gerade ein soziales Drama von den Wirkungen freizuhalten, die die Einfühlung mit sich führt und die sein Publikum so gewohnt war. Brecht weiß das; er spricht es in einem Briefgedicht aus, das er anlaßlich der New Yorker Aufführung dieses Stückes an die dortige Arbeiterbühne gerichtet hat: Es »fragten uns etliche: ‚Wird der Arbeiter auch verstehen? Wird er verzichten auf das gewohnte Rauschgift; die Teilnahme im Geiste an fremder Empörung, an dem Aufstieg und an dem Abstieg; auf all die Illusion, die ihn aufpeitscht für zwei Stunden und erschöpfter zurückläßt, erfüllt mit vager Erinnerung und vagerer Hoffnung?‘«

## VII. Der Schauspieler

Das epische Theater rückt, den Bildern des Filmstreifens vergleichbar, in Stößen vor. Seine Grundform ist die des Schocks, mit dem die einzelnen, wohl abgehobenen Situationen des Stückes aufeinandertreffen. Die Songs, die Beschriftungen, die gespenstischen Konventionen geben eine Situation gegen die andere ab. So entstehen Intervalle, die die Illusion des Publikums eher beeinträchtigen. Sie lähmen seine Bereitschaft zur Einfühlung. Diese Intervalle sind seiner kritischen Stellungnahme (zum dargestellten Verhalten der Personen und zu der Art, in der es dargestellt wird) vorbehalten. Was die Art der Darstellung angeht, so besteht die Aufgabe des Schauspielers im epischen Theater darin, in seinem Spiel auszuweisen, daß er seinen kühlen Kopf behält. Auch für ihn ist Einfühlung kaum verwendbar. Für solche Spielweise ist der »Schauspieler« des dramatischen Theaters nicht immer in allem vorbereitet. An Hand der Vorstellung des »Theaterpielens« kann man dem epischen Theater vielleicht am unbefangenen nahelkommen.

Brecht sagt: »Der Schauspieler muß seine Sache zeigen, und er muß sich zeigen. Er zeigt die Sache natürlich, indem er sich zeigt; und er zeigt sich, indem er die Sache zeigt. Obwohl dies zusammenfällt, darf es doch nicht so zusammenfallen, daß der Unterschied zwischen diesen beiden Aufgaben verschwindet.« Mit andern Worten: Der Schauspieler soll sich die Möglichkeit vorbehalten, mit Kunst aus der Rolle zu fallen. Er soll es sich, im gegebenen Moment, nicht nehmen lassen, den (über seinen Part) Nachdenkenden vorzumachen. Mit Unrecht würde man sich in solchem Moment an die romantische Ironie er-

innert fühlen, wie zum Beispiel Tieck sie im »Gestiefelten Kater« handhabt. Diese hat kein Lehrziel; sie weist im Grunde nur die philosophische Informiertheit des Autors aus, dem beim Stückeschreiben immer gegenwärtig bleibt: Die Welt mag am Ende wohl auch ein Theater sein.

Zwanglos wird gerade die Art des Spiels auf dem epischen Theater erkennen lassen, wie sehr in diesem Felde das artistische Interesse mit dem politischen identisch ist. Man denke an Brechts Zyklus »Furcht und Elend des Dritten Reiches«. Leicht ist einzusehen, daß die Aufgabe, einen SS-Mann oder ein Mitglied des Volksgerichtshofs zu machen, für den deutschen Schauspieler im Exil, dem sie zufiele, etwas grundsätzlich anderes zu bedeuten hätte, als etwa für einen guten Familienvater der Auftrag, Molières Don Juan zu verkörpern. Für den ersteren kann die Einfühlung schwerlich als ein geeignetes Verfahren betrachtet werden – wenn es denn eine Einfühlung in den Mörder seiner Mitkämpfer für ihn nicht wird geben können. Einem andern, distanzierenden Modus der Darstellung könnte in solchen Fällen ein neues Recht und vielleicht ein besonderes Gelingen werden. Dieser Modus wäre der epische.

### *VIII. Theater auf dem Podium*

Worum es dem epischen Theater zu tun ist, läßt sich vom Begriff der Bühne her leichter definieren als vom Begriff eines neuen Dramas her. Das epische Theater trägt einem Umstand Rechnung, den man zu wenig beachtet hat. Er kann als die Verschüttung der Orchestra bezeichnet werden. Der Abgrund, der die Spieler vom Publikum wie die Toten von den Lebendigen scheidet, der Abgrund, dessen Schweigen im Schauspiel die Erhabenheit, dessen Klingen in der Oper den Rausch steigert, dieser Abgrund, der unter allen Elementen der Bühne die Spuren ihres sakralen Ursprungs am unverwischbarsten trägt, hat an Bedeutung immer mehr eingebüßt. Noch liegt die Bühne erhöht. Aber sie steigt nicht mehr aus einer unermeßlichen Tiefe auf: sie ist Podium geworden. Lehrstück und episches Theater sind ein Versuch, auf diesem Podium sich einzurichten.

KLAUS NONNENMANN  
HERR ROQUËT GEHT SCHLAFEN

Ein satirisches Zwischenspiel

— S IST unerläßlich, die diskrete Geste zu nennen, die Herrn  
— Roquêt kennzeichnet: seine schmale Hand hebt zitternd die  
— Westenkette, läßt die angehobene Uhr zurückgleiten, während  
raum merkliches Lächeln über die geschlossenen Lider zuckt – Herr  
Roquêt fühlt die Zeit!

Zuweilen bestarrt ihn dabei ein Müßiggänger, doch das geschieht  
elten, denn Herr Roquêt meidet die Menschen. Seine Spaziergänge  
folgen kleinen Wegen am Stadtrand. Die Hände im Rücken gefaltet,  
zuweilen im Rhythmus bewegt – Reaktion seiner Gedanken. Denn  
Herr Roquêt übt sich im Denken! Mechanisch sein Gang, rational  
umflorte Empfängnis des Fingerhuts, der Margeriten am Weg, farb-  
liche Störung, ein Bei-Werk des HERRN, noch eben entschuldbar als  
epitheton ornans des Großen Wurfs!

Herr Roquêt, dessen Ahnenhugenotten noch Kraft besaßen, reli-  
giösen Hausklatsch durch schmerzhaftige Emigration zu quittieren,  
Herr Roquêt, vom Schicksal mit früh verstorbenen Eltern, einer  
Rente und guter Erziehung beschenkt, nahm das Leben als Phäno-  
men. Getragen von verachteter Sozietät, befreit durch die Sklaverei  
ihres Achtstundenfrons, erhöht durch den Rhythmus der Niedrigen  
ging er – schlafen.

Man verstehe uns recht:

Herr Roquêt dachte im Schlaf!

Die Wege am Stadtrand, die er, seine Hände im Rücken, beschritt,  
lienten der Gliederung dieses Schlafes, seiner Lockerung, Physischem  
uch, wie die Mechanik des Essens und der Defäkation, der Rasur und  
sonstiger Plage der Konservierung. Doch war Herr Roquêt schon als  
Kind zur Erkenntnis gelangt, daß nur im Schlaf die irdische Apotheose  
gelingen, eine Entdeckung, der er damals, knabenhaft exaltiert, ein  
Sonett gewidmet und seinen biedereren Eltern präsentiert hatte (nur  
ein-mal, begreiflicher Weise).

Gegenüber dem Tod, der Herrn Roquêts Interesse nur mäßig be-  
wegte, da seine Durchdringung den Ernst jener betenden Ahnen er-

forderte, war ihm der Schlaf eine Erhöhung des Lebens, dialektisch durch Nichtschlaf bewußt und geschätzt (obwohl, wie wir hörten, auch hier die Gefahr lag, der beliebteren These schon am Stadtrand zu huldigen). –

Herrn Roquêt war es in Jahren durch lächelndes Training gelungen, den Schlaf nach Belieben *bewußt* zu erleben, also mit vor Glück zukenden Lidern zu wissen: ich schlafe! Ich, Charles Roquêt, Hugenotte und Rentner, bin schlafend, und die Zeit (wir erinnern ihr zartes Erfühlen!) – wird magisch erweitert, korrigiert, neu begründet und wahr (realiter neben mir tickend, gewiß, aber erst jetzt, im Schlaf, kosmisch verankert).

Dann begann Herr Roquêt zu denken. Die welkende Hand an der vergoldeten Uhr. Seine Stirn lächelte alle Probleme, zerfasert in silberne Linien.

Lächerlich zu erwähnen, daß weder die Quadratur des Kreises, der gekrümmte Raum noch die Zeit als Funktion ihn beschwerten: Propädeutik, schon als Jüngling durchschritten! Und es ist, da die Sprache im Staube klebt, kaum zu sagen, was Herr Roquêt zerdachte. Zur Zeit spekulierte er Farben, setzte sie in Beziehung zur Feuchte mal  $\pi$ , nahm den Radius (Grenzwerte  $\lambda$  vor allem) und subtrahierte die kosmische Energie minus Drei (nicht mal Sieben – wie er vor Jahren irrtümlicherweise die Akascha verstand!).

Oder er lieb einen Mittelwert protuberanter Spannung, nahm ihn mal  $V$  und begriff das gestrige Schneetreiben im Juni, worüber die Menschen sich ärgerlich wunderten.

Begreiflicherweise blieb Herr Roquêt in der Freude ein Kind: wie er damals, am Heiligen Abend, in die Küche gesperrt, kurz vor der Beschörung zu zerspringen glaubte vor Erwartung und Glück, war ihm auch heute, im Alter, *die* Viertelstunde ein Fest, Ritual und reine Erbauung, in der er die wenn auch gefährlich schwimmende These des Tages zu verwandeln gedachte in ihre beliebtere Schwester: den Schlaf.

Dann wird sich Herr Roquêt seines Daseins dankbar bewußt. Was ihn nicht hindert, dessen Krönung zu pflegen durch selbst gelotete Elixiere: in zierlich beschrifteten Tuben, gedrechselten Dosen, Tabatièren mit filigran geschmiedeten Mädchenleibern (o gewiß, einige Jahre hatte auch er – gedanklich mit mäßiger Ernte – die übliche

hönheit gekostet) – in Flacons, gefütterten Beuteln, geschupptes  
litzern einer mättgrünen Echse, in Tiegeln und kunstvoll durch-  
rochenen Kästchen aus Elfenbein ruhten bewährte Mixturen, Ta-  
etten und Säfte, seinen Denkschlaf zu stützen, zu mildern, zu steigern,  
eine Dauer zu regeln nach jeweils geplanten Recherchen gedanklicher  
rbeit.

Lächerlich der Verdacht, Herr Roquêt pflege den Rausch, Opiate,  
arkotika oder sonstige Götter der Menschen, er rauche Maria Juana  
der nehme gar lästige Spritzen! Keine acht Tage hatten Versuche mit  
lcherlei Mitteln gedauert, um Herrn Roquêt zu beweisen, daß ge-  
äumte Erhebung ein Spiel bleiben müsse, beachtlich, befreiend,  
ewiß, aber – ein Spiel! Und Herr Roquêt *dachte* im Schlaf, der  
raum war ihm lästig! Nein! Seine gesammelten Kräfte im Nacht-  
sch gelten den einzelnen Operationen selbst, sie wecken bislang ge-  
honte Windungen seines Gehirns, heben entfernte Bewußtseins-  
hären in den Bereich des exakten Geistes, sie vermitteln die Schal-  
ung im Strom der gewünschten Erkenntnis.

Um bei der erwähnten Arbeit zu bleiben: Herr Roquêt bevorzugt  
it Wochen die blaue Tinktur aus der mattgelben Dose, gewürzt mit  
siebzehn Tropfen aus Flacon B 9 – eine vortreffliche Basis des über-  
as fruchtbaren Schlafdenkens in Farbe mal Pi, worin er demnächst  
ie endgültige Formel zu finden erhofft.

Das wehende Nachthemd auf mißachtetem Körper, die weißen  
laare gestrahnt ins Gesicht, beugt sich Herr Roquêt mit Liebe und  
ndacht über sein zierliches Mischglas, zählt murmelnd die Tropfen,  
ziegt logarithmisch das Pulver und schlürft mit leuchtenden Augen  
ie gewählte Dame der Nacht (um bei beliebten Metaphern zu blei-  
en) – die Sklavin seiner Erkenntnis. Sklavin! Denn lediglich helfend,  
nicht herrschend, dient ihm das Gift.

Dann geht er gemessenen Schritts in sein Bett, die Augen schon  
vorher geschlossen – geöffnet nach innen, und weckt seine Kräfte. Die  
Hand fühlt die tickende Zeit dieser Welt. (Man gönne dem Greis  
ieses Spiel mit der Uhr – einem zuckenden Körper.)

Sein Gesicht wird entspannt, es verklärt sich – wird schön! Wie das  
Reich der Gedanken, dem es in Ehrfurcht dient.

Dann schläft Herr Roquêt – und sein Glück ist vollkommen.

U  
MBRISCHE Nacht.  
Umbrische Nacht mit dem Silber von Glocke und Ölblatt.  
Umbrische Nacht mit dem Stein, den du hertrugst.  
Umbrische Nacht mit dem Stein.

Stumm, was ins Leben stieg, stumm.  
Füll die Krüge um.

Irdener Krug.  
Irdener Krug, dran die Töpferhand festwuchs.  
Irdener Krug, den der Kuß eines Schattens für immer verschloß.  
Irdener Krug mit dem Siegel des Schattens.

Stein, wo du hinsiehst, Stein.  
Laß das Grautier ein.

Trottendes Tier.  
Trottendes Tier im Schnee, den die nackteste Hand streut.  
Trottendes Tier vor dem Wort, das ins Schloß fiel.  
Trottendes Tier, das den Schlaf aus der Hand frißt.

Glanz, der nicht trösten will, Glanz.  
Die Toten – sie betteln noch, Franz.



ALEXANDER XAVER GWERDER  
MANCHMAL VERGEHEN DIE AUGEN

M ANCHMAL zwischen den stillen Dächern  
vergehen die Augen leise im Licht –  
Ich denk nicht mehr nach, denn ich bin es nicht:  
ich falle als Wind aus zierlichen Fächern.

Auch die mich noch wollen,  
wie weit wären die –  
Ach, Augen, hätt ich euch schließen sollen  
vor so viel Melodie?

Aber ich bin es nicht, und ich suche auch nichts.  
Nur im Wind sind so lose Laute –  
Vielleicht bin ich Züge des lieben Gesichts,  
vielleicht auch das Unvertraute...

GESTERN, weißt du, was das bedeutet?  
Gestern schlug noch mein Herz,  
Heute geht die leblose Stimme durch das Gebälk einer Wanduhr,  
und dort wo mein Auge sprach,  
kreist die barmherzige Sonne der Schatten.

Gestern, sagst du,  
und das ist längst vergangen.  
Einen Becher voll Staub trank ich um Mitternacht,  
eine Maske aus Gips ist die Erinnerung.

Gestern, du fragst nach dem Gestern,  
da ist ein Riß in dem Weg,  
der geht von Süden nach Norden,  
den Wölfen weist er die Heimat,  
mit den Wölfen verlor sich die Spur.

*Der Pfau*

SACHTE setzte der Pfau einen Fuß vor den andern und zog den Schweif knisternd hinter sich her auf dem Geländer, bis er an die Stelle kam, wo das Gebüsch wuchernd in den schwarzen Garten hereinbrach, mit dem Gezweig voller Düfte sich den Eintritt erzwang: Bis er dorthin kam, Kopf und Krone hob, zögerte erst und dann anhielt, so daß sein Schweif, einen Augenblick blinkend, vom Geländer hinabfiel und dann sich barg in den Zweigen.

Erschreckt nun hob sich ein Wind aus dem Busch, stob ein purpurner Faltersturm in den Glanz, der aus der Zweige Überhang aufging: Der Pfau schlug das Rad in die Nacht.

*Der Baum*

Du tönst mit offener Krone,  
vorfallend aus lockrem Geröll,  
in das Gewölbe des Sommers,  
weil du fürchtest die Feldschlucht:  
In das Gewölbe des Sommers  
vorfallend, aus offener Krone  
tönst du mit Bienen hinaus.

*Der Trauerbaum*

Ohne Träne  
steht im Trauerbaum der Knabe,  
wo der irre Speer traf durchs Gebüsch den Hirsch,  
den er früh noch ritt und dem er  
ins Geweih die Kette hing und um den Hals die Kapsel:  
wo der Hirsch des Knaben Hände leckte,  
eh der im Gebüsch verirrte  
Speer des Schlafes Zelt zerriß,  
ohne Träne steht im Baum der Knabe.

## *Die verwandelten Schiffe*

Hängen über den Dolden  
des buchtigen Ufers die Segel,  
fällt aus den Felsen  
der Feind mit dem Speer.

Da tauchen, da schwinden die Segel,  
da sinken die Schiffe im Schaum,  
und Schwimmerinnen für Schiffe  
steigen herauf.

Dem Feind vor den schwimmenden Mädchen  
fällt der Speer aus der Hand,  
wenn sie ziehen aus Dolden,  
singend, des buchtigen Ufers  
ins offene Meer.

## *Der Gang*

Wer den finstern Gang betritt am Tempel,  
wo die alten Bilder stehn, der Adler  
mit der Wölfin und dem Stier, im Holze faulend:  
ihn bestürzen die, die vor verwandelt,  
in den Nischen hausen unterm Tropfgestein.  
Und sie lecken ihm Gesicht und Hand, bis daß er,  
selbst ein junges Tier, die Zitzen saugt der Wölfin.

## *Der Schläfer*

Was zwitscherst du, Vogel, dem Schläfer,  
was streifst du das Bett hier, was dort mit dem Flügel,  
daß er dir, ganz noch verfangen im Schlafnetz,  
das du beginnst zu zerreißen, mit halber Hand wehrt?  
Was rufst du lauter und fällst ihm in die Stirn,  
setzest dich gar auf sein Haupt, lang hinschreiend:  
So daß er, entfesselt, nun schwimmt auf dem Bett hinaus in den Mittag,  
erschrocken und wach, allein mit dir, Vogel, als Lenker?

## *Der Entrückte*

Als der Fischer  
am Fuß des Felsens gelandet,  
hinaufgestiegen und die Schulter des Fremden berührte,  
hob dieser, der lang geschlossenen Auges gekniet,  
endlich das Auge und sah,  
daß er verlassen den heimischen Strand voller Feinde  
und nun hier am entlegenen Strand  
war, mit einem Fischer als Freund.

HORST LANGE  
GEORG HEYM · BILDNIS EINES DICHTERS

*Man könnte vielleicht sagen, daß meine Dichtung  
der beste Beweis eines metaphysischen Landes ist,  
das seine schwarzen Halbinseln weit hinein  
in unsere flüchtigen Tage streckt . . .*

*Georg Heym in seinem Tagebuch*

I.

**A**m 18. Januar 1912 bringt die »Berliner Zeitung am Mittag« eine kurze Meldung unter der lakonischen Überschrift: »Zwei Juristen beim Schlittschuhlaufen ertrunken.« In der nächsten Ausgabe dieses Blattes erscheint ein Nachruf auf den Dichter Georg Heym, der, zwei Tage bevor jene erste Notiz gedruckt wurde, in der Havel ertrank, weil er versuchte, seinen Freund Ernst Balcke – dem er eins seiner schönsten Gedichte gewidmet hat (es trägt den Titel: »Die Ruhigen«, und man könnte sehr wohl dem Gedanken nachgehen, ob nicht in dieser Zueignung auch Wesenszüge jener merkwürdigen Prophetie zu entdecken seien, die für diesen Lyriker bezeichnend ist) –, der vor ihm ins Eis eingebrochen war, zu retten. Vierundzwanzig Jahre alt – im Augenblick seines Todes hat Heym weiter nichts aufzuweisen als zwei Bücher: ein Trauerspiel und einen Gedichtband, die beide nicht sehr viel Aufsehen erregt haben. Aber der Einfluß, den der Tote mit allem, was aus seinem Nachlaß zum Vorschein kommt, auf seine Zeitgenossen ausübt, wächst und wird um so intensiver, je weiter die Zeit fortschreitet. Nach 1918 wird die Gestalt dieses Dichters immer profilierter und deutlicher, denn nun erfährt er durch das, was sich in den Bezirken der deutschen Literatur ereignet, seine Bestätigung.

Seltsames und widerspruchsvolles Ereignis: jemand muß sterben, um zu seinem Leben erweckt zu werden – ein Dichter wird erst dann wahrhaft gegenwärtig, wenn er, wie Heym, einen Tod erlitten hat, den er selbst oft genug in seinen Versen beschreibt: den wässerigen



Tod, den Ophelia-Tod, den Tod der Liebenden im Meer... Das Persönliche verschwindet, es löst sich gleichsam auf oder bröckelt ab; dafür aber tönt eine männliche, unüberhörbare, leidenschaftliche Stimme in all den Versen nach, die uns geblieben sind und von denen die meisten (Stigma ihrer Originalität!) heutzutage, vier Jahrzehnte nach ihrer Entstehung, so frisch und neu wirken, als wären sie eben erst niedergeschrieben worden.

In der reichhaltigen Literatur, die sich mit dem Werk Georg Heyms beschäftigt, wird er immer wieder als »Seher des Krieges« oder »Dichter des Grauens« bezeichnet. Die intensivsten seiner Strophen haben in der Tat ein Dunkel und eine Todesnähe, die auf die Leser von damals erschreckend, ja abstoßend gewirkt haben mögen. Die Jahre vor dem Ausbruch des ersten Weltkriegs, in denen Heym seine Entfaltung erlebte, waren fortschrittsgläubig und von einem oberflächlichen Positivismus getragen. Aber hinter den wilhelminischen Fassaden öffneten sich bereits andere Horizonte, die das Abgründige umfaßten, das mit einem Schlage zum Vorschein kam, als die Schüsse von Serajewo fielen. Die alten Ordnungen stimmten nicht mehr, sie hatten sich überlebt, das Zwischenreich war schon angebrochen, bevor im August 1914 die Welt in eine Unruhe geriet, welche bis heute fort dauert.

Der »Dichter des Grauens« steht nicht allein und isoliert in der deutschen Literatur jener Jahre. Versucht man rückschauend und von unserem Standpunkt aus die unübersichtliche Vielfalt von damals zu ordnen, so wird man manche Stimmen treffen, die seiner ähneln – nie aber wird man die gleiche bannende und visionäre Schonungslosigkeit finden, die seine Verse auch dort noch kennzeichnet, wo sie unvollkommen sind. Da er den Vierzeiler bevorzugt, ist sein Tonfall rücksichtslos hart. Selbst in seinen Sonetten wird oft zugunsten eines klar geprägten und eindeutigen Bildes auf jede Musikalität verzichtet. Er ist unverbindlich, barsch und jedem literarischen Effekt abgeneigt; erst spät beginnt er sich zu lockern und Töne zu finden, die dem entsprechen, was in landläufigem Sinn als »lyrisch« gilt.

Wie alle Frühvollendeten hat er im Bereich weniger Grund-Themen eine überraschende Variabilität. Ja, man könnte sagen, daß er eben innerhalb einer gewissen Eintönigkeit zu einer erstaunlichen Vielfalt gelangt. Nirgendwo – trotz all der Gehängten, Geköpften, Ertrunke-

nen, Irren, Blinden und Krüppel, die seine Strophen bevölkern – wirkt er morbid oder müde; die große Melancholie, welche diese Gedichte überschattet, ist eher mit Zorn als mit Sentimentalität vermischt. Manchmal registriert er nur, indem er Bilder und Gleichnisse aneinanderreihet; doch die Endsumme ist eine große Verzweiflung, von der Art, wie sie in den letzten Jahrzehnten zahllose Dichter gepackt hat, die hinter die Dinge sahen – keine pathetische Verzweiflung, welche in der ekstatischen Dichtung nach 1918 zur Mode wird, sondern eher eine tiefe, durch nichts zu beschwichtigende Trauer, die immer wieder, wie dunkle Quell-Fluten, nach oben steigt und ihm das Bild der Welt eintrübt.

Was ihn von den meisten seiner Zeitgenossen und von denen, die nach ihm kamen, unterscheidet, ist seine strenge, bewußt eingehaltene Form. Er zertrümmert die Sprache nicht, er erhebt keine Anklagen, er erläßt keine Aufrufe; er bleibt ruhig, gelassen, ja beinahe gleichmütig. Nicht zuletzt deswegen ist seine Lyrik heute noch von einer bestürzenden Wirksamkeit, welche die Dithyramben anderer Dichter, die, gleich ihm, zu den »Expressionisten« gezählt werden, längst eingeübt haben.

Mitunter, wenn man sich an Gleichzeitiges in der Kunst jener Jahre erinnert, denkt man an Maler, denen er ähnelt: an die schattigen und trotzdem von Farbe glühenden Landschaften Noldes, an Kirchner (der einen seiner Gedichtbände mit Holzschnitten illustriert hat), manchmal auch an Munch. Das Südliche bleibt ihm fremd – nie würde man beispielsweise versuchen, ihn zu Kokoschka in Beziehung zu bringen. Er ist dem Norden zugewandt, dem Meer, den kargen Landschaften und, immer wieder von neuem, den großen Städten, die er liebt und die er zu einer Zeit verflucht, da noch niemand daran dachte, daß sie sich wenige Jahrzehnte danach in Ruinenfelder verwandeln könnten – er beschwört ihre Dämonen, er weiß schon jetzt um ihren Untergang.

Oftmals ist er mit zwei anderen Lyrikern zusammen genannt worden, die ihn nur um kurze Zeit überlebten, weil sie beide dem Krieg zum Opfer fielen: mit dem ein wenig älteren Elsässer Ernst Stadler und mit dem gleichaltrigen Österreicher Georg Trakl.

Vieles an ihm ist uns bis heute rätselhaft geblieben. Und es ist bezeichnend für seinen Rückfall in jene absolute Anonymität, die mitunter zum Schicksal des echten und besessenen Künstlers gehört, daß

wir, außer einem oft publizierten Scherenschnitt, nur eine einzige, in seiner Literaturgeschichte publizierte Jugendfotografie von ihm besitzen. Sie zeigt einen Gymnasiasten oder einen sehr jungen Studenten mit kurzgeschorenem Haar und weichen Zügen; nichts an diesem Gesicht ist bedeutend; wenn nicht die Augen jenen fast erschrockenen und verletzlichen Blick hätten, der dafür zeugt, daß sie oft genug ins Wesenlose geschaut haben müssen...

## II.

Als ich mich vor anderthalb Jahrzehnten in Berlin darum bemühte, jemanden zu sprechen, der ihn gekannt hatte und oft mit ihm umgegangen war, erfuhr ich folgendes: »Er war ein guter Tennisspieler, sportlich durchtrainiert, liebte es, einen knallroten Rollkragen-Sweater zu tragen und sich unmöglich zu benehmen...« Das war die ganze posthume Würdigung, welche diesem bedeutenden Dichter durch einen seiner Freunde zuteil wurde. Schließlich aber kam noch eine Anekdote zum Vorschein, von jener Art, wie sie in Literaten- und Schauspielerkreisen besonders beliebt sind, weil sie dafür zeugen, daß man demjenigen gegenüber, von dem eben die Rede ist, eine nicht abzuleugnende Intimität aufrechterhalten hat. Mein Gewährsmann erzählte, daß er, als er versuchte, Heym einen Besuch abzustatten, den Dichter auf dem Balkon antraf, unberührt vom Straßenlärm, der zu ihm heraufdrang und inmitten eines Wusts von Papieren, die mit seiner unordentlichen und schwer zu entziffernden Schrift bedeckt waren (die im übrigen der Anlaß zu manchen Druckfehlern gewesen ist, welche in den späteren Ausgaben immer wieder auftraten). Der Dichter habe seinen Besucher kaum wahrgenommen, sich gleich wieder über den Schreibblock gebeugt und ihn in Berliner Mundart, die er besonders dann bevorzugte, wenn es ihm um sehr ernste Dinge ging, angeherrscht: »Stör ma nich! Ick dichte!«

Ein anderer Zeitgenosse Heyms – bedeutender Theatermann und ehemaliger Mitarbeiter Max Reinhardts –, den ich erst kürzlich sprach, wußte, als die Rede auf den Lyriker kam, eine weitere Geschichte zu erzählen, die dazu dienen könnte, das Bild des Menschen, das schon so verblaßt ist, deutlicher zu konturieren. »Eines Nachmittags«, so berichtet er, »ich sitze in Berlin, im Café des Westens, kommt

dieser junge Mann herein, von dem wir alle wissen, daß er sehr merkwürdige Gedichte schreiben soll. Ziemlich ratlos irrt er zwischen den Stuhlreihen umher – ich kann mir schon denken, was mit ihm los ist. Als er mich sieht, fragt er mich, ob denn der K. noch nicht da sei. Ich muß das verneinen, der Heym zieht wieder ab. Aber nach zehn Minuten wiederholt sich das gleiche und nach weiteren zehn Minuten noch einmal. Schließlich aber, da der K. immer noch nicht gekommen ist und anscheinend nicht mehr kommen wird, bleibt er bei mir stehen, sieht mich beschwörend an und sagt in einem Tonfall, der ein wenig bedrohlich klingt: ‚Na, und Sie? Wie ist es mit Ihnen?‘ – Natürlich habe ich ihm etwas gegeben...«

Drei Charakterisierungen, die fast bedeutungslos sind. Man erkennt nichts weiter als einen jungen Mann, der, wie es auch andere Aussagen bestätigen, nicht ohne Charme gewesen ist und die Rolle eines Bürgerschrecks gespielt hat, die damals der Jugend so nahelag.

Von hier aus lassen sich die Tiefen nicht abloten, aus denen die erstaunlichen Verse und Visionen stammen, deren Autor er ist. Woher sonst kann diese elementare Kraft rühren, die er wieder und wieder zu entfesseln versteht?

### III.

Ein belangloser Lebenslauf: Am 30. Oktober 1887 wird Georg Heym im schlesischen Hirschberg geboren, einer durchaus provinziellen und bürgerlichen Kreisstadt, in jenem großen Talkessel liegend, an dessen südlichem Rand sich die hohe Mauer des Riesengebirgskamms hinzieht. Es wäre aber falsch – wie das hin und wieder geschehen ist –, Heym unter die schlesischen Dichter einzuordnen. Sein Vater, der Prototyp eines verknöcherten und durchaus amüsischen preußischen Beamten, kam aus der Mark Brandenburg. Seine verschüchterte, kränkliche und leidende Mutter stammte aus dem Osten; sie hatte Vorfahren, die in Oberschlesien beheimatet waren, und andere, die von jenseits der deutschen Grenze stammten. Heym lernte es früh, seinen Vater zu hassen, und die Kraft seiner Mutter war zu schwach, um die Liebe zu erwidern, die er ihr entgegenbrachte. Da gibt es noch eine Schwester, doch sie leidet unter der Fallsucht und wird eines Tages, nachdem die Familie nach Berlin übersiedelt ist, auf der Straße von einem Fuhrwerk überfahren.

Eine solche Familie kann keine echten Bindungen zuwege bringen. Sie stößt einen ab, sie fordert einen zur Rebellion heraus. Der Vater ist Staatsanwalt und auf seine Karriere bedacht – er kann keinen mißratenen Sohn, keinen Bohemien, keinen Revolutionär dulden. So führt das gespannte Verhältnis zwischen den beiden dazu, daß der junge Heym, nachdem er sein Berliner Gymnasium nur kurz besucht hat und von dieser Anstalt wegen seiner Aufsässigkeit relegiert worden ist, in die Provinz verbannt wird, nach Neu-Ruppin, wo er zum erstenmal Freunde findet, die ihn sein ganzes Leben lang begleiten werden.

Er ist ein schwieriger Charakter, voller Widersprüche, zu Exzessen geneigt, wankelmütig, hin- und herschwankend unter dem frühen Andrang von Bildern und Gesichtern, die noch nicht gestaltet werden können. Man muß sich genau dessen entsinnen, daß jene Jahre, in denen der Dichter groß wurde, voller Stagnation und von Konventionen jeder Art eingengt waren, dann wird man begreifen, daß er selbst seinen nächsten Freunden manchmal als Fremdling vorkam, daß er sich zu Ausbrüchen hinreißen ließ, die sinnlos und gefährlich waren, und daß er jeden Zwang verabscheute – sei es nun der des Staates, der Kirche, der Gesellschaft oder des Berufs. Mehrfach hat er versucht, sich von seiner Familie zu lösen, aber die Übermacht des Vaters war zu groß; es gelang ihm nicht, die Freiheit zu gewinnen, die er für sich beanspruchte.

Sein Aufstieg beginnt von der Zeit an, wo er mit den fortschrittlichsten literarischen Gruppen Berlins in Berührung kommt – mit Franz Pfempfert und seiner kämpferischen Zeitschrift »Die Aktion«, mit Kurt Hiller und seinem »Neuen Klub« (halb literarisches Kabarett, halb politische Tribüne). Inmitten der Dekadenz jener Kreise, die alle den kommenden Untergang schon im Blut haben, wirkt diese Stimme, die völlig neue Töne hat, ungebrochen und rauh, aber sie ist nicht zu überhören. Er sei ein »Naturphänomen«, schreibt, etwas mißbilligend, einer der Literaten von damals über Heym. »Er war zwar äußerlich ein robuster Sportsmensch, ein Kerl mit Kraftworten, Schlägereien und Ausflügen aufs Land, ein Bursche mit jugendlichem Verlangen nach Krieg – aber im Innern trug er die Natur auch als maßlosen Spuk und ziellose Melancholie mit sich« – so charakterisiert ihn der zarte und ein wenig weltfremde Lyriker Ernst Bläß.

Durch seine Veröffentlichungen in der »Aktion« und durch sein Auftreten im »Neuen Klub« wird der Verleger Ernst Rowohlt auf ihn aufmerksam. Bei ihm erscheint im Frühjahr 1911 Heyms erster Gedichtband »Der ewige Tag«. Die Wirkung dieses Buches ist für die breitere Öffentlichkeit bedeutungslos – doch schon jetzt wird von der verständnisvollen Kritik ein Standpunkt bestimmt, den dieser Dichter innerhalb der modernen deutschen Literatur bis heutigen Tages eingenommen hat.

Erst nach seinem Tode, ja eigentlich erst nach dem Ende des ersten Weltkrieges und mit dem Einsetzen der breiten Flutwelle des literarischen Expressionismus gewinnt er an Geltung. Zahllose Veröffentlichungen in Zeitungen, Zeitschriften und Literaturgeschichten beschäftigen sich mit seinem Werk. Heute erst wird uns deutlich, welche nachhaltigen Einflüsse er auf die Lyrik Gottfried Benns und Bertolt Brechts ausgeübt hat – von minderen Talenten wie beispielsweise dem Paul Zechs ganz zu schweigen.

Wenn man sich erinnert, daß Heym mütterlicherseits in einer direkten Beziehung zum Osten steht, wird man nicht fehlgehen, all das Chaotische, das an Bildern, Visionen und Vergleichen in seinen Versen enthalten ist, dieser Herkunft zuzuschreiben. Er gesteht es selbst, daß die Unruhe, die ihn beherrscht, sich manchmal ins Maßlose gesteigert hat und kaum mehr zu ertragen war. In seinen Tagebüchern notiert er, daß er die schlesische Barocklyrik geliebt habe, er erwähnt seine Bewunderung für den unglücklichen Johann Christian Günther, dessen Lyrik stellenweise die gleiche Inbrunst hat wie die seine.

Er rebelliert mit allem, was er tut und schreibt, er lehnt sich gegen eine Zeit auf, deren Brüchigkeit er genau erkennt und von der er in einem Aufsatz sagt: »... unsere Krankheit ist, in dem Ende eines Welttages zu leben, in einem Abend, der so stickig ward, daß man den Dunst seiner Fäulnis kaum mehr ertragen kann...«

#### IV.

Es wäre müßig, in diesem Rahmen eine ins einzelne gehende Analyse seiner Dichtungen zu versuchen. Einflüsse, die von der deutschen Barocklyrik und von den Franzosen, insbesondere von Rimbaud, Baudelaire und Verlaine herkommen, sind unverkennbar. Shelley



und Keats, die beiden frühverstorbenen englischen Lyriker, hat er gekannt und geliebt. Stefan George nennt er einen »schwachen Kavalier« und den frühen Rilke einen »Spatz mit Pfauenfedern« oder ein »überschminktes Frauenzimmer« – später hätte er dieses voreilige Urteil wohl revidiert. Hölderlin, der in jenen Jahren zum erstenmal wieder, nach langer Vergessenheit, ins Bewußtsein des deutschen Volkes rückte, gehört zu den Dichtern, die er in seiner frühesten Zeit am meisten bewunderte.

Uns ist Georg Heym weit mehr als ein »Seher des Krieges« oder ein »Dichter des Grauens« – denn die Schrecknisse, die er in seinen Versen beschwört, haben wir wieder und wieder am eigenen Leib erlebt. Er gehört in die Schar jener Jünglinge, die von der Dichtung wie von einer übermächtigen, namenlosen Kraft ergriffen und über sich selbst und ihre engen Grenzen und Beschränkungen hinausgehoben werden. Wir wollen uns hüten, den Begriff des Orphischen in diesem Zusammenhang zu benutzen, weil er allzuoft mißbraucht worden ist – aber man kann sich denken, daß solchen Dichtern wie dem unsrigen die hybride Realität der Zeit, in der sie leben mußten, wieder und wieder wie ein Albtraum vorgekommen sein mag (und hier handelt es sich ja um jene fatale Umwelt der Kaiser-Reden, des unablässigen Schwertgerassels und der ersten Erschütterungen, die das Erdbeben von 1914 hervorriefen) und daß sie sich deswegen dem zuwandten, was noch unsichtbar war, aber eines Tages mit einer Brutalität ohnegleichen hinter all den Kulissen zum Vorschein kommen sollte, die einen prunkvollen Vordergrund bezeichneten.

Jede echte Dichtung hat seismographische Eigenschaften. Und jede große Dichtung mündet am Ende ins Zeitlose. Ein junger Mann, in der Havel ertrunken, wenige hundert Meter von der Stelle, wo Heinrich von Kleist sich das Leben nahm, der Autor einer Handvoll Gedichte, einiger Erzählungen und zweier fragmentarischer Stücke, die nie aufgeführt wurden – er steht uns heute näher als mancher seiner Zeitgenossen, deren Werk das seinige an Umfang weit übertrifft und deren Ruhm vergangen und verblaßt ist, denn er gehört zu denen, deren Leidenschaft so groß war, daß sie ihn weit über alles hinausführte, was »aktuell« heißen könnte.

EMIL STAIGER  
ZU EINEM GEDICHT C.F. MEYERS

ZU dem Gedicht, das »*Vor der Ernte*« überschrieben ist, liegen im Nachlaß fünf Fassungen in dem mehr liedhaften Stil der fünfziger und sechziger Jahre vor, außerdem aus den Jahren der Meisterschaft drei Entwürfe, die unmittelbar die letzte Fassung vorbereiten. Die frühen Versuche hat Meyer, wie gewohnt, seiner Schwester Betsy diktiert. Die Blätter der späteren Jahre bedecken Schriftzüge seiner eigenen Hand. Von der ersten bis zur fünften Fassung ereignet sich nichts, was besondere Aufmerksamkeit verdienen würde. Wir dürfen getrost mit der fünften beginnen. Sie trägt den Titel »*Erntenacht*« und lautet, wenn wir kleine nachträgliche Änderungen gleich einbeziehen:

»Nur gemacht aus blachem Lande  
Zum Gebirg die Sonne schied,  
Sammelt sich die Schnitterbande,  
Wandert heim mit einem Lied.

Von der langen Flucht der Garben,  
Unsers Lebens künftgem Brot,  
Weicht in dunkel glühnden Farben  
Schritt um Schritt das Abendrot.

Leuchtend steigt, als wollt alleine  
Fürder sie die Arbeit tun,  
Eine hell geschliffne, feine  
Sichel auf am Himmel nun.

An der heißgehegten Ernte,  
Die er reifte bis zum Schnitt,  
Hülfe gerne der entfernte  
Kräftereiche Himmel mit.

Silbern tönt es aus der Ferne  
Wie des Tages Widerhall

Und die Melodie der Sterne  
Klingt wie leiser Sichelschall.«

Das Thema ist reizvoll, doch nicht überzeugend. Offenbar ist es dasselbe wie das des Lieds der Schnitter, von dem Vittoria Colonna in der »Versuchung des Pescara« ihrem Gatten erzählt:

»Nun, es gab da einen Reim: Schnitter und Zither. Sonst sagte das Liedchen nichts weiter, als daß, wie auf dem Felde, auch im Himmel gesungen und die Garbe getragen werde.«

Einer irdischen Ernte wird eine himmlische gegenübergestellt. In unserem Gedicht geschieht das so, daß die Sichel des Mondes mit der Sichel in der Hand der Schnitterin verglichen und die Musik der Sphären in das Gleichnis einbezogen wird: Die Melodie der Gestirne, der himmlischen »Brudersphären Wettgesang«, klingt wie ein fernes Echo des Sichelschalls, der bei Tag auf dem Felde vernehmlich war. Der befremdliche Ausdruck »Schnitterbande« – statt »Schnitterschar« oder dergleichen – scheint vom Reim auf »Lande« geboten zu sein. Er findet sich aber bereits in der Novelle »Clara« von 1850<sup>1</sup>:

»Es war eine Bande Landleute, die in der Dämmerung ... Holzbündel auf einen Wagen luden ..., während die dunkle ... Gruppe sich scharf von der Glut des Abends abhob.«

Der Satz ist auch bedeutsam im Zusammenhang mit dem Gedicht »Auf Goldgrund«. Dort sind es Schnitter mit Garben, die sich vom brennenden Abendhimmel abheben. Ebenso schon in der »Erntenacht«:

»Von der langen Flucht der Garben,  
Unsers Lebens künftgem Brot,  
Weicht in dunkel glühnden Farben  
Schritt um Schritt das Abendrot.«

Das ist bezeichnend für die Arbeitsweise C. F. Meyers. Wie er das Spätbootmotiv in »Die toten Freunde«, »Schwüle«, »Im Spätboot«, »Eingelegte Ruder«, »Schwarzschildende Kastanie« auseinanderlegt und jedesmal ein Moment gesondert behandelt, verfährt er hier mit der Ernte. Der abendliche Goldgrund, der in dem anderen Stück sogar den Titel bestimmt, glänzt hier nur flüchtig auf; dann kommt die Nacht, und die Sichel des Mondes geht auf.

1. Vgl. Corona, 8. Jahrgang (1938), viertes Heft, S. 400

Hier wäre nun ein kleiner astronomischer Irrtum anzumerken. Nach Sonnenuntergang geht der Vollmond, aber keine Sichel auf. Als Sichel ist der Mond am Abend nur im Westen, also untergehend, der Sonne folgend, zu sehen. Goethe tat sich vor Eckermann etwas zugute auf die genaue Naturbeobachtung in den Versen Mephistos:

»Wie traurig steigt die unvollkommne Scheibe  
Des roten Monds mit später Glut heran.«

Das ist richtig. Einige Tage nach Vollmond geht das Gestirn schon wieder ziemlich spät nach Einbruch der Dunkelheit als unvollkommene Scheibe auf. Meyers Sichel ist unmöglich. Das läßt uns einen nur gedachten Ursprung des Motivs vermuten. Die »Erntenacht« ist nicht aus einer Anschauung hervorgegangen. Der Dichter stützt sich einzig auf den Ausdruck »Sichel«, der eine Phase des Mondes sowohl wie ein Werkzeug bezeichnet.

Noch einer anderen Schwierigkeit begegnet der aufmerksame Leser:

»Leuchtend steigt, als wollt alleine  
Fürder sie die Arbeit tun,  
Eine hellgeschliffne, feine  
Sichel auf am Himmel nun.«

Die Arbeit ist aber bereits getan. Die Schnitter sind fertig; sie wandern heim. Um diesem Widerspruch vorzubeugen, hat Meyer auch einmal die Strophe erwogen:

»Halb in Garben schon gebunden  
Liegt es still im Abendrot,  
Aufrecht halb, noch wenig Stunden  
Wogt im Nachtwind unser Brot.«

Die Schnitter sind also erst halb fertig. Doch dann verlieren die Eingangsworte von der Heimkehr zuviel an Gewicht. Und davon abgesehen: das »halb und halb« ist pedantisch und ärgerlich.

So bleibt das Gedicht einstweilen liegen. Es folgt nun der große zeitliche und stilistische Sprung, den wir bei vielen Gedichten Meyers beobachten können. Nach Jahren nimmt er das Thema wieder auf und führt es als Meister durch. »Mondensichel« ist der Entwurf überschrie-

ben, der uns jetzt beschäftigt. Er steht auf einem Blatt mit Entwürfen zu »Säerspruch«, »Erntelied« und »Erntegewitter«. Schon diese Überlieferung zeigt, wie Meyer das Motiv der Ernte abermals auseinanderlegt und seine Momente gesondert behandelt. Der »Säerspruch« gehört freilich nur im weitesten Sinne zu diesem Bereich. »Erntegewitter« steigert in einer pathetischen Szene das Goldgrundmotiv zu den grellen Farben der spätesten Zeit. »Erntelied« bereitet das »Schnitterlied« vor, das mit den Versen beginnt:

»Wir schnitten die Saaten, wir Buben und Dirnen,  
Mit nackenden Armen und triefenden Stirnen...«

So bleibt denn für die »Erntenacht« nur das Gleichnis von der Sichel übrig. Meyer faßt es in die Strophe:

»Wann der Föhn zu Nächten schwül  
In dem reifen Korne weht,  
Mondensichel [klar hell] keusch und kühl  
An dem reinen Himmel steht.

Schreitet Nacht mit Schnittergang  
Eine Sichel in der Hand  
Und ein leiser Sichelklang  
Geht prophetisch [durch das] über Land<sup>2</sup>.«

Wir treten in eine andere Welt. Da findet sich keine Spur mehr von der früheren lyrischen Redseligkeit. Jede Zeile deutet auf etwas hin, einen Vorgang oder ein Bild. Die beiden Schwierigkeiten, die wir angemerkt haben, sind behoben. Die Sichel des Mondes schwebt nachts am Himmel, wann und wo bleibt ungesagt. Sie deutet prophetisch die Ernte an, die jetzt, wo das Schnitterlied weggefallen ist, noch gar nicht begonnen hat. Was sich auf Erden ereignen wird, ist vorgebildet am Himmelsgewölbe – ein Stück uralter Mythologie, das seine Wirkung nicht verfehlt. Ganz C. F. Meyer eigentümlich ist aber das Gegenüber von schwülem Föhn hienieden und keuscher Kühle oben am Himmelszelt. So treten etwa Lucrezia und Angela Borgia, Jürg Jenatsch und der Herzog Rohan einander entgegen. Der schwüle Föhn rauscht immer wieder, wenn sich das schöne, gefährliche, sün-

---

2. Was in [ ] steht, ist von Meyer gestrichen.

dige Leben in den Herzen regt. So in der »Richterin«, wo Wulfrin seine vermeintliche Schwester beghrt:

»Die Föhnluft wurde zum Ersticken heiß ... Wulfrin betrachtete den jungen Nacken ... Er enthielt sich nicht und berührte ihn mit den Lippen.«

Im »Hutten« ist Loyolas Einkehr auf der Insel von Föhn umbraust. Er reizt und stachelt die Leidenschaft auf und schädigt die Nerven – wie alles Leben die Nerven des Dichters empfindlich berührt.

Doch oben schwebt die kühle Sichel. Im Himmel ist rein gebildet, was sich auf Erden tumultuarisch verwirklicht. Kühl, keusch und fern ist die Kunst für Meyers puritanischen Geist. Kunst und Frömmigkeit sind verwandt. Tod und Kunst und Himmel als entrückte Sphären, als Jenseits, sind der gleichen tiefen Verehrung wert.

So sicher aber dies alles in den beiden Strophen geborgen scheint, der Dichter ist nicht damit zufrieden. Es zeigt sich, daß er die Sphärenmusik in der neuen gedrängten Fassung vermißt. Denn die beiden letzten Zeilen

»Und ein leiser Sichelklang  
Geht prophetisch über Land«

bringen es nicht gehörig zum Ausdruck, daß der Sichelklang von dem wandernden Himmelskörper ausgehen soll. Die Abhilfe ist zunächst sehr unglücklich. Die folgende Fassung lautet nämlich:

»In reiner Nacht [Blau Luft] die Sichel geht  
Und macht ein leis Getön.  
[Darunter] Unendlich Ähr' an Ähre steht,  
Drin rauscht und wühlt der Föhn.

Sie wandert voller Melodie  
Hochüber durch das Land,  
Und morgen schwingt die Schnittr in sie  
In sonnenbrauner Hand.«

Die zweite Strophe ist fast schon in Ordnung. Die Schnittr in schwingt die Sichel in ihrer sonnenbraunen Hand, die Sichel an sich, die eine, die am Himmel wandert, und die zum Schneiden dient. Das verstärkt die mythische Intensität. Alles, was Sichel ist, hat an der einen



Sichel, dem Urbild der Sichel, teil. So heißt denn auch der Titel »Die Sichel«.

Doch unerfreulich ist in der ersten Strophe

»Und macht ein leis Getön«,

der Vers, der bestimmt ist, den himmlischen Widerhall, oder vielmehr nun den himmlischen Vorklang, die Sphärenmusik, zu retten. Er wird auch in der nächsten Fassung, die nun bereits den Titel »Vor der Ernte« trägt, noch nicht verbessert:

»In reiner Nacht die Sichel geht  
Und macht ein leis Getön,  
Im reifen Korne wogt und weht  
Und rauscht und wühlt der Föhn.

Sie wandert voller Melodie  
Hochüber durch das Land  
Doch morgen schwingt die Schnittrrin sie  
Mit sonnenbrauner Hand.«

Neu ist hier die Häufung der Verben: Wogt, weht, rauscht, wühlt, eine Folge klangvoller Wörter, die das herrlich-tumultuarische Leben des Föhns gewaltig herauf beschwört.

Endlich die Fassung, die Meyer dann der Öffentlichkeit übergeben hat. Der Anfang lautet:

»An wolkenreinem Himmel geht  
Die blanke Sichel schön...«

Meyer scheint bemerkt zu haben, daß ja bereits der erste Vers der zweiten Strophe (»Sie wandert voller Melodie«) die Musik der himmlischen Sphären antönt, allerdings nicht ganz deutlich, weil ein melodisches Wandern gewöhnliche synästhetische Metaphorik sein kann, so wie man wohl auch von harmonischem Gang oder von melodischer Linie spricht. Doch wenn sich nach der Streichung von »Und macht ein leis Getön« kein deutlich akustischer Eindruck mehr ergibt, so schadet das nichts; denn auch der irdische Sichelklang ist verlorengegangen. Die musikalische Parallele fällt weg; die Bildlichkeit ist vollkommen.

»An wolkenreinem Himmel« lesen wir jetzt, einen Eingangsvers, der voller, entschiedener als der frühere wirkt. Doch damit ist die Nacht gefährdet. Man kann sich nämlich unter der Sichel jetzt auch wohl den Tagmond denken. Aus dieser Erwägung hat Meyer früher statt der Worte »In reinem Blau« und statt »In reiner Luft« am Ende wieder »In reiner Nacht« geschrieben. Jetzt scheint ihm die Sichel des Mondes allein die Nacht genügend zu verbürgen.

»Die blanke Sichel schön.« So lautet also nun die zweite Zeile. Ist »schön« Adverb oder altertümlich nachgestelltes Adjektiv? Aus rhythmischen Gründen möchte ich das letztere für wahrscheinlicher halten. »Schön« ist dann etwas schwächer betont. Doch wie dem auch sei, der Vers bringt etwas Zierathafes in das Bild. Er kommt dem Ganzen, ohne daß wir schon wüßten warum, sehr wohl zustatten.

»Im reifen Korne« hat Meyer schließlich durch »Im Korne drunten« ersetzt. Ist das ein Gewinn oder ein Verlust? »Im reifen Korne« saß fester im Vers und kündigte zudem die nicht mehr aufzuschiebende Ernte an. Doch offenbar sollte das Oben und Unten besser herausgearbeitet werden.

In der zweiten Strophe ändert der Dichter noch ein winziges Detail. »Und morgen schwingt die Schnittrín ...« hieß es, dann »Doch morgen...« Jetzt lesen wir »Frühmorgen« in einem einzigen, so im Deutschen sonst nicht gebräuchlichen Wort. Warum? Die Konjunktion erweicht die gediegene Objektivität, um derentwillen sich Meyer so unendliche Mühe gegeben hat. Ohne Konjunktion steht alles noch reiner, ferner, geklärt da.

So lautet das gültige Ganze denn:

»An wolkenreinem Himmel geht  
Die blanke Sichel schön,  
Im Korne drunten wogt und weht  
Und rauscht und wühlt der Föhn.  
  
Sie wandert voller Melodie  
Hochüber durch das Land,  
Frühmorgen schwingt die Schnittrín sie  
Mit sonnenbrauner Hand.«

Die Entstehungsgeschichte ist damit erzählt; die Gründe sind untersucht, die Meyer zu seinen Änderungen bewogen. Das wichtigste Er-

ebnis aber haben wir erst noch festzustellen. In immer reinere Bildlichkeit hebt Meyer das Gedicht empor. Doch erst wie das akustische Gleichnis wegfällt und einzig noch die Worte »voller Melodie« des eisen Entzückens der Sommernacht gedenken, erst wie das scheinbar überlegene »schön« das Bild ins Dekorative rückt, erkennen wir klar, worauf denn zuletzt die reinste Gegenständlichkeit und vollkommene Kunstmäßigkeit bei Meyer beruht. Himmel und Erde sind in ein Spiel von lauter Bögen aufgelöst: Der Bogen des nächtlichen Himmelsgewölbes, der Bogen, den der Mond in seiner Bahn am Himmelsgewölbe beschreibt, der Bogen der Sichel des Mondes selbst, die Mulden und Buchten im Kornfeld, das der Föhn durchwühlt, die Sichel der Schnittrrin, endlich der Bogen, den die Sichel beim Schneiden des Korns beschreiben wird. Wir glauben den Augenblick wahrzunehmen, in dem sich das Leben zur Kunst abkühlt, Natur zum Ornament erstarrt.

## ANMERKUNGEN

GEORG TRAKL, geb. 1887 in Salzburg, gest. 1914 im Garnisonsspital zu Krakau.

Das Gedicht »Im Dunkel« stammt aus dem Zyklus »Siebengesang des Todes«.

ROLF SCHROERS, geb. 1919 in Neuß/Rh.

ERNST PENZOLDT, geb. 1892 in Erlangen

WILHELM LEHMANN, geb. 1882 in Puerto Cabello/Venezuela

HERMANN HESSE, geb. 1877 in Calw

GEORG BRITTING, geb. 1891 in Regensburg

WERNER KRAFT, geb. 1896 in Braunschweig

HERMANN KASACK, geb. 1896 in Potsdam

FRIEDRICH PODSZUS, geb. 1899 in Königsberg

HELMUT OLLES, geb. 1929 in Köln

Die Aufsätze von WALTER BENJAMIN sind aus dem Nachlaß veröffentlicht, den THEODOR W. ADORNO verwaltet. Sie wurden 1938 geschrieben. W. B. ist 1892 in Berlin geboren und starb 1940 auf der Flucht an der spanischen Grenze durch Selbstmord

KLAUS NONNENMANN, geb. 1922 in Pforzheim

PAUL CELAN, geb. 1920 in der Bukowina

ALEXANDER XAVER GWERDER, geb. 1923 in Thalwil/Schweiz, gest. im September 1952, am Tage seiner Einziehung zum Wehrdienst, durch Selbstmord

DIETER WYSS, geb. 1923 in Addis Abeba/Abessinien

KUNO RAEER, geb. 1922 in Zürich

HORST LANGE, geb. 1904 in Liegnitz

EMIL STAIGER, geb. 1908 in Kreuzlingen/Schweiz. – Die Stücke aus dem Nachlaß C. F. Meyers werden mit freundlicher Erlaubnis der Direktion der Zentralbibliothek Zürich veröffentlicht

## RÜCKBLICK

auf Heft 1

OSKAR LOERKE, Ans Meer

ERZÄHLUNGEN von Geno Hartlaub und Günter Eich

GEDICHTE von Herbert Gerlitz, Gertrud Kolmar, George Forestier,  
Walter Scherfeld, Rainer Brambach

HANS SCHOLL, Aus dem Rußlandtagebuch

DREI BEITRÄGE zu Robert Musils »Der Mann ohne Eigenschaften«  
von Karl Markus Michel, Walter Boehlich, Ingeborg Bachmann

MARTIN HEIDEGGER, »...dichterisch wohnet der Mensch...«

BERNARD VON DAM, Zu Georg Büchners »Woyzeck«

## VORSCHAU

auf den Inhalt weiterer Hefte

ERZÄHLUNGEN von Ilse Aichinger, Hans Bender, Marieluise Fleißer, Gerd Gaiser

GEDICHTE von Alfred Andersch, Richard Exner, Wolfgang Heißenbüttel,  
Horst Lange, Paula Ludwig, Friedrich Podszus, Johannes Poethen, Nelly  
Sachs, Oda Schäfer, Karl Schwedhelm, Georg von der Vring

BEITRÄGE zu Ernst Barlach, Karl Kraus, Wolfgang Borchert

UNTERSUCHUNGEN von Richard Alewyn, Wilhelm Emrich, Arno Schirok-  
auer, Heinz Schöffler

AUS DEM NACHLASS von Ernst Barlach, Eugen Gottlob Winkler, Ernst Stadler

CARL HANSER VERLAG MÜNCHEN

